PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE



"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE
D'HISTOIRE DU
THÉATRE

TROISIEME ANNEE

1951

III

55 RUE SAINT DOMINIQUE, PARIS, VII[e]

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde. Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société. Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia, de 1933 à 1946, **Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre** et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives et de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couverture)

REVUE DE LA SOCIETE

D'HISTOIRE DU

THEATRE

TROISIÈME ANNÉE

III

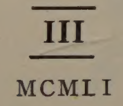


REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

TROISIÈME ANNÉE

III

MCMLI





LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

EXPOSITIONS

ENTRETIENS

COMMUNICATIONS

IN MEMORIAM

LIVRES ET REVUES





Phot. Lipnitzki

LOUIS JOUVET

(1887-1951)

Président de la Société d'Histoire du Théâtre (1937-1951)

Louis Jouvet est entré dans l'histoire. Le plus sûr hommage que notre Société en deuil puisse rendre à la mémoire de son Président est d'offrir aux historiens des "Documents".

Le prochain numéro de notre Revue sera consacré à la vie et l'œuvre de Louis Jouvet. Il sera conçu dans l'esprit même qui, selon son désir, commanda notre hommage à Jacques Copeau et à Charles Dullin.



Coupe de l'aile de la Belle Cheminée
Dessin de d'Orbay vers 1680 (*Archives des Bâtiments Civils*)

La Salle du Théâtre
DU
CHATEAU DE FONTAINEBLEAU
(D'HENRI IV A LOUIS-PHILIPPE)

EN 1568, Le Primatice (1), qui était en ce temps Surintendant des Bâtiments, éleva une aile perpendiculaire à la Galerie de François Ier, séparant ainsi la cour des Fontaines de la chaussée de l'Etang. Raccordée à la galerie par un pavillon où fut placée la Salle des Gardes, cette construction, sur son autre face, touchait à la Porte Dorée. Un passage avait été ménagé en son centre, partageant le rez-de-chaussée en deux parties; celle qui était le plus près du château fut affectée assez tôt au Gobelet du Roi (2), tandis que l'autre servit à différents usages jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. De chaque côté du passage, deux escaliers à rampes droites montaient le long de la façade jusqu'au premier étage.

L'intérieur formait une grande galerie qui resta sans emploi, aux murs nus, sans aucune subdivision ni décoration. Henri IV, qui restaura le château abandonné pendant les règnes des derniers Valois, y fit construire, par Grenoble (3), une magnifique cheminée occupant, entre les portes, toute la paroi vers la Salle des Gardes.

C'était un véritable monument de vingt-trois pieds de haut sur vingt de large, montant jusqu'à la corniche. Le principal ornement en était la statue équestre du Roi, armé et couronné de lauriers, foulant aux pieds un casque. Ce bas-relief était encadré par des colonnes corinthiennes et deux statues : l'Obéissance et la Paix, tout ceci de marbre blanc. Un grand entablement très orné passait au-dessus des chapiteaux et offrait en son milieu une table de marbre noir où l'on lisait en lettres d'or une grande dédicace en latin à la gloire de Henri IV. Le tout surmonté du chiffre du Roi et de la couronne entourés de lions et de trophées d'armes en bronze.

Le chambranle même de la cheminée était de marbre noir, avec un bas-relief central représentant la Bataille d'Ivry et la Reddition de Mantes; des pilastres supportaient les colonnes supérieures, entre des compartiments de marbre de couleur.

Ce monument fut démoli en 1725. Des fragments en furent employés sous Louis-Philippe, soit dans le salon de Saint-Louis, soit dans la salle des gardes voisine; quelques autres sont conservés au Louvre.

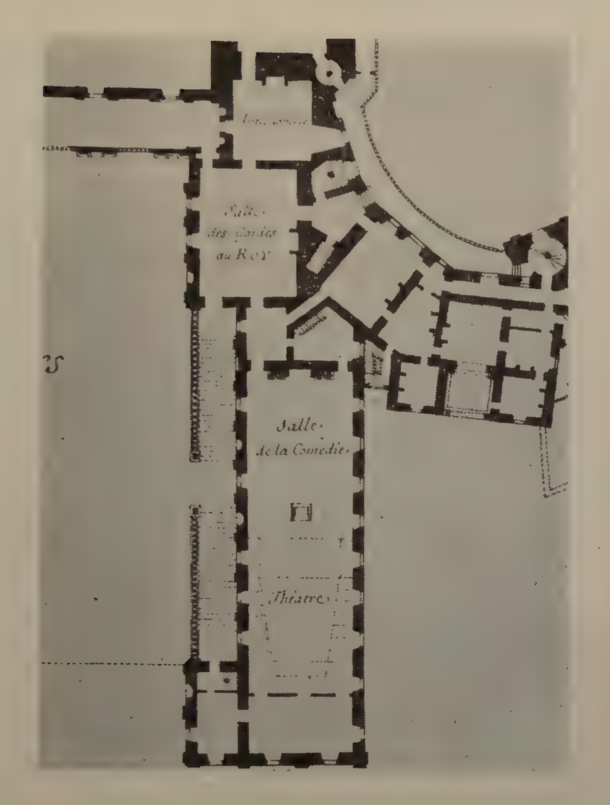
Tous les historiens ont pensé jusqu'ici qu'il n'existait aucune représentation de cette cheminée; nous sommes heureux de montrer ici une coupe provenant des Archives des Bâtiments Civils : elle la fait voir telle que Henri IV a pu la connaître, — seul ornement de cette immense salle, que l'on tendait de tapisseries, qui donna le nom du bâtiment connu sous celui de « l'Aile de la belle cheminée »...

C'est là que Henri IV se retira pour pleurer la belle Gabrielle. La salle servit à plusieurs cérémonies comme le baptême du dauphin en 1606 ou le mariage du duc César de Vendôme en 1609.

Cette galerie fut chapelle provisoire en 1608 et les années suivantes, pendant que l'on restaurait les deux autres chapelles du château; un maître-autel était dressé à l'un des bouts en face de la cheminée.

Mais sa superficie la vouait à d'autres utilisations : pour le mariage du duc de Vendôme, l'autel enlevé après la messe, le festin y a lieu et le lendemain on y donne le ballet des *« Preneurs d'amour »*.

En 1613, pendant deux mois, du 21 septembre au 21 novembre, la troupe d'Arlequin (4), qui plaît infiniment à Marie de Médicis Régente, y donne des représentations.



Partie de plan du château, aile de la Comédie 1682
(*Archives Nationales,* Fontainebleau, N III, 89)

D'autres troupes italiennes s'y succédèrent, sur un théâtre dont nous ne savons rien, les murs restant nus. (5)

Un plan aux Archives Nationales nous montre cette salle et la scène en 1682, sans aucune installation de loges ou de balcons. La galerie est coupée à peu près en deux parties égales; la place du Roi seule est indiquée, face à la scène derrière laquelle une cloison délimite un espace réservé aux acteurs. Sous le théâtre même, l'étage inférieur aménagé (on dira plus tard « les dessous ») permit l'usage des machines pour les ballets, de même que le comble abrita « les cintres ». On appelle alors quelquefois cette salle « la Salle des Machines ». Les spectacles que l'on y donne, comme « le Ballet des Saisons », nécessitent « gloires », apparitions et transformations à vue.

On y joua aussi les tragédies de Corneille et de Racine, ainsi que les comédies de Molière (6). L'Opéra ne semble pas

y avoir été donné sous Louis XIV; Dangeau (7) montre toujours soit le Roi, soit Monseigneur écoutant un opéra ou des fragments de celui-ci chantés par les acteurs en costume de ville dans les antichambres du Roi ou de la Reine ou dans la Galerie des Cerfs au rez-de-chaussée (8).

En 1664, le cardinal Chigi, venu apporter à Louis XIV les excuses de son oncle Alexandre VII, y assista à la représentation de la *Princesse d'Elide,* qu'il trouva « tout à fait agréable et digne des plaisirs d'une Cour si galante ». Dangeau note que c'est dans cette salle des Comédies, en 1698, le 30 octobre, que les Princes, petits-fils de Louis XIV, virent pour la première fois une représentation théâtrale. Ce soir-là, « *on joua la Comédie du Bourgeois Gentilhomme avec la musique et les danses. Monseigneur le Duc de Bourgogne, messeigneurs ses frères et Madame la Duchesse de Bourgogne y étaient pour la première fois de leur vie. On avait mis dans la salle sept fauteuils, trois au milieu vis-à-vis du théâtre et deux de chaque côté, pour Monseigneur, Monseigneur le Duc de Bourgogne, Madame la Duchesse de Bourgogne, messeigneurs les ducs d'Anjou et de Berry, Monsieur et Madame* » (9). Ce qui confirme l'installation provisoire des spectateurs.

Dangeau signale en 1700 une amélioration. « *Samedi 25 septembre. Le soir il y eut comédie. Monseigneur, messeigneurs ses enfants et Madame l'entendirent dans la salle à l'ordinaire. Madame la duchesse de Bourgogne et Monsieur étaient dans une tribune nouvelle, où l'on entre par chez Madame de Maintenon et d'où l'on voit et entend fort bien.* » La porte à droite de la belle cheminée faisait la communication avec l'appartement de la marquise: la tribune dont parle le narrateur pouvait être élevée soit devant la cheminée, soit en carré dans l'angle, comme les petites loges des lits de justice, ou comme celle dont parle Madame de Sévigné, d'où elle assistait aux Etats de Bretagne, et qui existe encore à Rennes. Le samedi 16 octobre, Dangeau confirme encore le caractère provisoire de l'installation de la salle : « *Il y eut comédie, Mme la duchesse de Bourgogne l'entendit d'en bas. Quand Monsieur et Madame n'y sont point, il n'y a que Monseigneur qui ait un fauteuil, messeigneurs ses enfants et Mme la duchesse de Bourgogne n'ont que des tabourets. Quand Monsieur et Madame y vont, ils ont tous des fauteuils.* »

Les autres spectateurs devaient s'asseoir sur des banquettes. Dans certains cas, on procédait à des arrangements particuliers. En septembre 1713, l'Electeur de Bavière, chassé de ses états par la guerre et réfugié en France, vient

à Fontainebleau pendant le séjour du Roi; pour sa commodité et éviter des difficultés d'étiquette pour les places et la forme des sièges, on lui fait faire une loge sur le théâtre même.

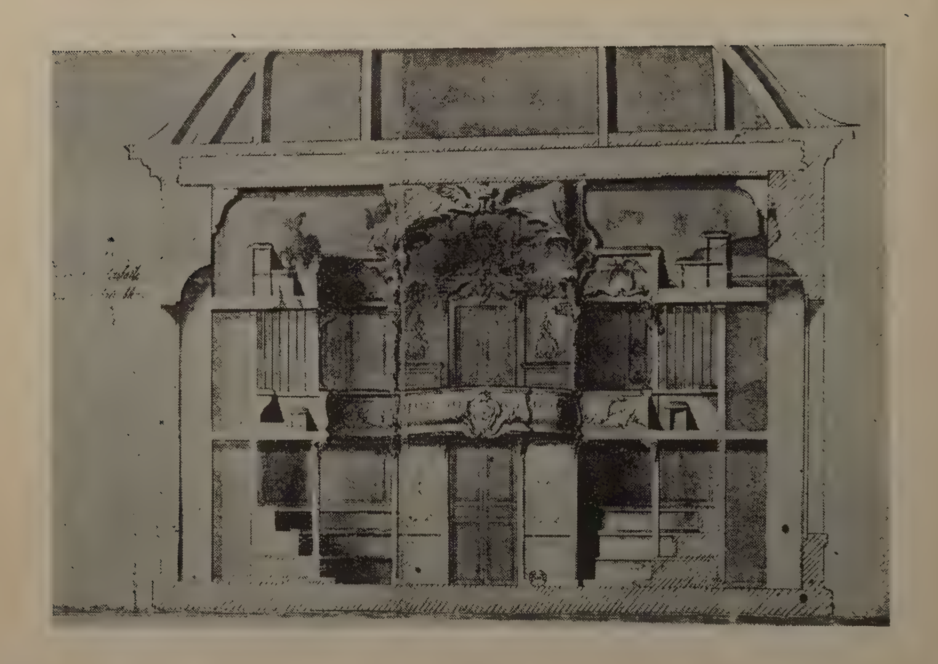
A la fin du règne, c'est plus souvent chez Madame de Maintenon, dans son grand cabinet, qu'ont lieu les représentations. Le 14 septembre 1714 « *le soir chez Madame de Maintenon on joua la comédie des Fâcheux; ce sont toujours des musiciens du Roy qui jouent les comédies chez Madame de Maintenon, ce ne sont point les comédiens.* »

Cet arrangement en quelque sorte provisoire de la salle des comédies dura jusqu'en 1725. A cette date, Louis XV fit, comme nous l'avons vu, démolir la Belle Cheminée dont les débris furent envoyés aux magasins, et l'on éleva une véritable salle de théâtre avec balcons, loges, salle et scène. En 1754 on l'agrandit et, en 1770 et 1771, on procéda à quelques modifications et réparations.

En 1778, la décoration exécutée à la fin de la Régence n'étant plus au goût du jour, Marie-Antoinette désira une transformation radicale de la salle. Potain (10), architecte de Fontainebleau, fit des projets prévoyant la surélévation de tout le bâtiment d'un étage, pour augmenter le nombre des places. Les finances du royaume en mauvais état empêchèrent la réalisation de ces plans qui restèrent sur le papier. La salle de Louis XV dura jusque sous Louis-Philippe qui la supprima.

Deux dessins de la Collection Destailleurs (Bibl. Nat.) donnent l'aspect de la salle de 1725. Deux rangs de gradins entourent le parquet destiné au Cercle de la Cour pour les grandes représentations et ils précèdent une série de loges surmontées d'un balcon au premier étage. Le fond et les deux extrémités de ce balcon fournissent trois grandes loges encadrées de palmiers autour desquels s'enroulent des guirlandes de fleurs; les palmes s'épanouissant forment une arcade que termine le motif de Boromini : la couronne accostée d'ailes éployées. La face des balcons, de plan chantourné, est décorée d'un cartouche au chiffre du Roi dans un cadre de rocaille flanqué de cornes d'abondance se détachant sur un fond de canaux sinueux.

Le reste de la décoration est fourni par des frises de postes au rez-de-chaussée, de têtes de femmes dans un cartouche à consoles à chaque poteau de séparation et de soutien, de cartouches à entrelacs et guirlandes au balcon supérieur, et d'une série d'arcades dont les tympans sont ornés alternativement d'une grande coquille avec cornes





Théâtre, coupe de longueur et coupe de largeur
(*Bibliothèque Nationale,* Cabinet des Estampes, Coll. Destailleurs)

d'abondance et d'un médaillon ovale au chiffre du Roi entouré de guirlandes de fleurs; dans les écoinçons sont logés des trophées. On sait que la partie de ce décor exécutée en trompe-l'œil avait été peinte par Claude Audran (11).

De chaque côté de la fosse de l'orchestre sont deux petites loges grillées placées devant les fenêtres du bâtiment dont les petits carreaux en losange du XVI[e] siècle n'ont pas été modifiés; on a seulement orné le couronnement de ces ouvertures par un grand cartouche à sujet mythologique,

flanqué de palmes et d'instruments de musique. Ces vieilles fenêtres se retrouvent en plusieurs des dessins.

Les côtés de la scène elle-même sont également décorés de panneaux très riches coupés de bandes horizontales ornées de postes, de médaillons, d'entrelacs, de guirlandes ou de palmes entrecroisées : décor caché par les portants quand on joue, mais qui unissait la salle à la scène quand un parquet mobile en faisait une grande salle de bal. Les postes de la salle et de la scène faisaient alors un soubassement à peu près continu tout autour de la salle de danse.

On peut attribuer, d'après sa date d'exécution, la décoration à Robert de Cotte et la sculpture à l'équipe de de Goullon (12).

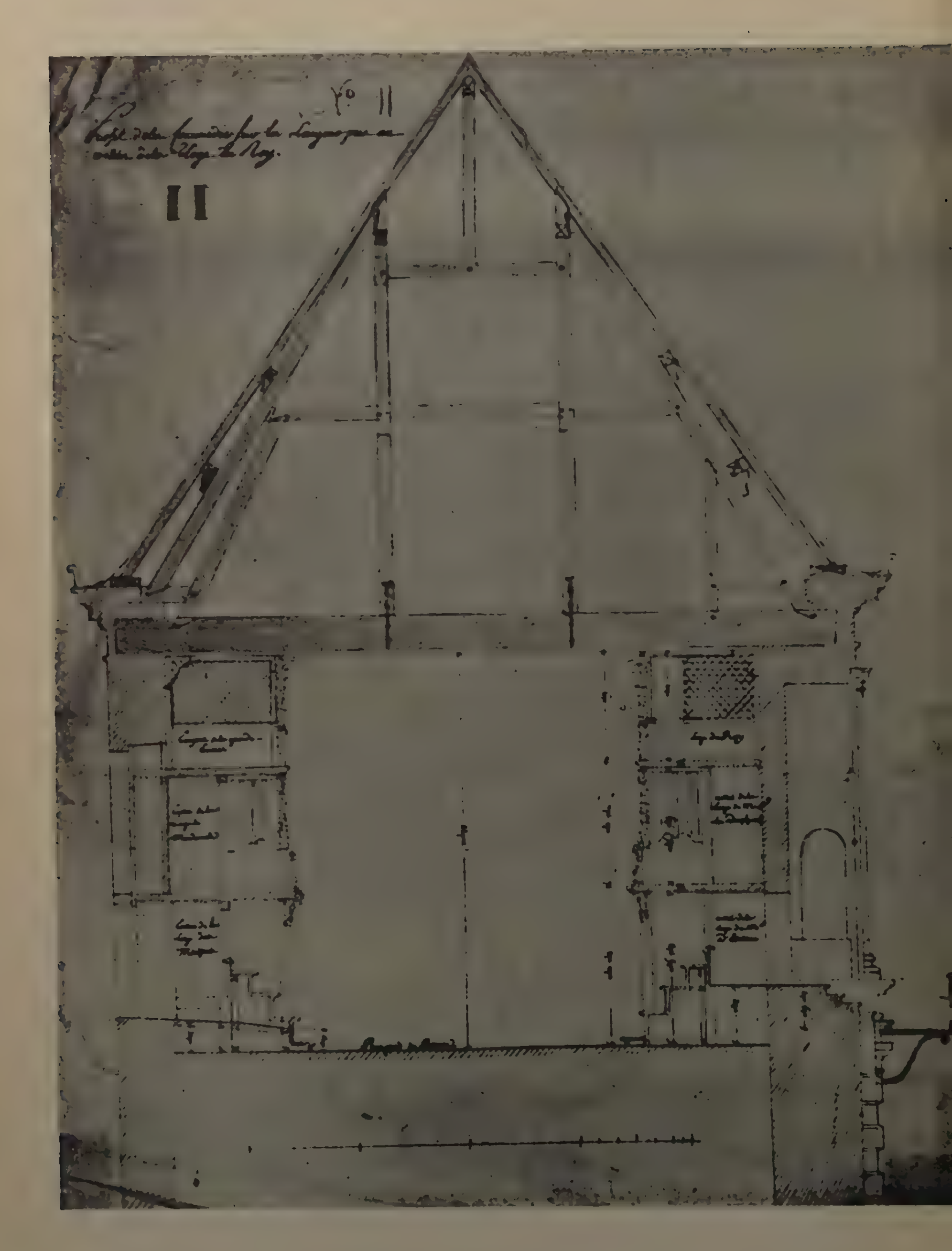
Les travaux faits en 1754 eurent pour but de fournir un plus grand nombre de places. On arrangea un second étage de loges qui, inscrit entre ce qui existait déjà et le plafond, amena la suppression ou la transformation des ornements des couronnements des trois grandes loges primitives. Trois plans de la salle, avec table de renvoi indiquant les titulaires des places, et une coupe, aux Archives Nationales, sont la documentation complète de cette salle à cette époque. Son plan forme l'étape naturelle pour passer du rectangle dont les balcons longent les murs à la forme en fer à cheval utilisée dans l'Opéra de Versailles fait par Gabriel en 1770.

Ici le fond est bien arrondi, amorce du futur fer à cheval, mais les deux côtés sont fort longs, à peine évasés et encore presque parallèles aux murs extérieurs; il en résulte une très mauvaise visibilité pour la plus grande partie des spectateurs. On cherche d'ailleurs à y remédier en faisant en claire-voie les joues de toutes les loges.

En regardant le plan du nouvel étage, où un corridor est indiqué comme menant à la loge du Roi, on voit que cette loge est grillée, en avant-scène, côté cour, tout en haut du théâtre. Mauvaise place pour voir le spectacle, mais déjà en 1745 le duc de Luynes notait le 28 octobre, au sujet du théâtre de Fontainebleau : « *Le Roy y va souvent avec elle [Madame de Pompadour] dans une loge grillée qui est en haut et d'où l'on peut voir dans celle de la Reine.* »

Il est à noter que le plan de cette salle, très retardataire en 1754, ne peut s'expliquer que par le souci économique d'utiliser un plan déjà existant, plan de Théâtre de Cour se rapprochant de ceux des théâtres italiens.

C'est dans cette salle que Jean-Jacques Rousseau assista, le 18 octobre 1752, à la représentation du *Devin du Village* qu'il nous raconte en détail.



Coupe du théâtre en 1754
(Archives des Bâtiments Civils)

A la répétition de cet opéra-comique donné sans nom d'auteur, Monsieur de Cury, Intendant des Menus, qui y assistait, l'avait demandé pour être représenté à la Cour; Duclos, qui parlait pour Rousseau, avait d'abord refusé, puis, sur les insistances de Cury et enfin du duc d'Aumont, accepta, et la pièce fut donnée pour être jouée à Fontainebleau. Le récitatif fut modifié par Franceuil et Jélyotte, sans que l'auteur voulût s'en mêler.

Laissons parler Rousseau :

Quand tout fut prêt et le jour fixé pour la représentation, l'on me proposa le voyage de Fontainebleau pour voir au moins la dernière répétition. J'y fus avec Mademoiselle Fel, Grimm et, je crois, l'abbé Raynal dans une voiture de la cour. La répétition fut passable, j'en fus plus content que je ne m'y étais attendu. L'orchestre était nombreux, composé de ceux de l'Opéra et de la musique du Roi, Jélyotte faisait Colin, Mademoiselle Fel Colette, Cuvillier le Devin, les chœurs étaient ceux de l'Opéra...

J'étais ce jour-là (le jour de la représentation) dans le même équipage négligé qui m'était ordinaire, grande barbe et perruque assez mal peignée. Prenant ce défaut de décence pour un acte de courage, j'entrai de cette façon dans la même salle où devaient arriver peu de temps après le Roi, la Reine, la famille royale et toute la Cour. J'allai m'établir dans la loge où me conduisit Monsieur de Cury et qui était la sienne. C'était une grande loge sur le théâtre, vis-à-vis une petite loge plus élevée, où se plaça le Roi avec Madame de Pompadour. Environné de dames et seul homme sur le devant de la loge, je ne pouvais douter qu'on m'eût mis là précisément pour être en vue. Quand on eut allumé, me voyant dans cet équipage au milieu de gens tous excessivement parés, je commençai d'être mal à mon aise, je me demandais si j'étais à ma place, si j'y étais mis convenablement et après quelques minutes je me répondis : Oui, avec une intrépidité qui venait peut-être plus de l'impossibilité de m'en dédire que de la force de mes raisons...

La pièce fut très mal jouée quant aux acteurs, mais bien chantée et bien exécutée quant à la musique... On ne claque point devant le Roi, cela fit qu'on entendit tout, la pièce et l'auteur y gagnèrent...

Le même soir M. le duc d'Aumont me fit dire de me trouver au château le lendemain sur les onze heures et qu'il me présenterait au Roi. Monsieur de Cury qui me fit ce message, ajouta qu'on croyait qu'il s'agissait d'une pension et que le Roi voulait me l'annoncer lui-même...

Toujours tergiversant, n'étant pas sûr de sa santé, voyant son costume, il décide de partir : « Je dis ma résolution à Grimm qui n'y opposa rien. Aux autres j'alléguai ma santé et je partis le matin même »

Rousseau note qu'il sut plus tard que Louis XV, qui avait pris plaisir à cette représentation, chantait souvent :

J'ai perdu mon serviteur,
J'ai perdu tout mon bonheur.

Il ajoute, d'ailleurs, que le Roi chantait faux.

2

Au moment du mariage du duc d'Orléans avec la princesse de Mecklembourg, on décida que les fêtes auraient lieu à Fontainebleau; l'architecte du château proposa à Louis-Philippe de restaurer la salle, mais le Roi y renonça, la trouvant en trop mauvais état; elle fut alors sacrifiée et démolie.

Un plan et une coupe aux Archives Nationales montrent une salle non construite, salle dont les banquettes en gradins forment un demi-cercle terminé en haut par une grande colonnade rappelant les théâtres antiques; la scène, elle aussi sur le même modèle, est décorée de colonnes et de niches et percée dans le mur de fond par trois portes, comme à Orange. Quoique non datés, ces dessins, par leur style et leur graphie, doivent se placer à la fin de l'ancien régime et sans doute sont dus à un architecte revenant d'Italie.

Fontainebleau devra attendre le règne de Napoléon III pour retrouver une salle de théâtre qui sera aménagée dans l'aile de Gabriel. Elle existe encore.

ALFRED MARIE.

NOTES

(1) Né à Bologne le 30 avril 1504, mort à Paris le 15 mai 1570.

(2) Cet office, le premier des sept offices de la Maison du Roi, comprenait tout ce qui concernait *le Couvert du Roi* : le pain, le linge, les fruits, le vin et l'eau.

(3) Dit Jacquet, sculpteur français de la fin du XVIe et du début du XVIIe.

(4) Giovan-Battista Andreini, directeur de « la bande » des *Fideli* dont sa femme, Virgina Ramponi (Virginia), était la prima donna. Cf. Les lettres de Marie de Médicis, découvertes par Hanotaux, publiées par Campardon (*Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, Paris, 1880, t. I, p. X ii, n. 2). Voir aussi Luigi Rasi, *I comici italiani*, Firenze, 1905, t. II, p. 102, et *Journal d'Héroard*, Mss fr. 4024, Bibl. Nat.

(5) En 1661, la troupe italienne du Roi (celle qui joue en alternance avec celle de Molière au Palais Royal) y resta cinq mois. Cf. *Registre de La Grange*, 8 janvier 1662.

(6) 13 juillet 1661 : *L'Ecole des Maris* et *Le Cocu*. La troupe reste à Fontainebleau jusqu'à jeudi 14 et joue le soir au Palais Royal. — Mardi 23 août, *Les Fâcheux* (création), deux fois. Elle ne rejoue à Paris que le 2 septembre. — 21 juillet-13 août 1664 : *La Princesse d'Elide*, quatre fois, *La Thebaïde*, une fois.

(7) Cf. *Journal du Marquis de Dangeau*, t. VI, p. 451, VII, 381, 396, XIV, pp. 476-477, XV, p. 242.

(8) A l'occasion des représentations des comédiens des troupes royales, dans les diverses résidences, sur des « théâtres » improvisés, voici quelques références d'archives que nous devons à l'obligeance

de M. Léon Chancerel; bien que portant sur une période très limitée, elles nous paraissent susceptibles d'apporter sinon quelque lumière du moins l'indication de quelques pistes ;

30 mars 1716. — GIRAUT, menuisier, construit un théâtre dans l'antichambre du Roi aux Tuileries. La veuve Blanchart « Ferblanquière » fournit des « Plaques » pour mettre l'éclairage de ce théâtre.

PERROT, peintre, fournit deux socles peints en marbre pour le théâtre improvisé de l'antichambre du Roi.

1719. — DUHANOIS, cordier, fournit les fils pour le théâtre improvisé de l'antichambre du Roi et le grand rideau.

GIRAUT, construit le théâtre, les balcons, les chaises des balustrades et fait dans la grande galerie une cloison de 60 pieds de pourtour pour servir de loges à s'habiller aux comédiens et danseurs.

(*Archives Nationales*, O[1]2845, O[1]2849.)

(9) Costumes pour le *Bourgeois Gentilhomme* et *George Dandin*, lors des représentations des Comédiens Français au château de Fontainebleau, en 1713.

Le Bourgeois... La veuve Gau, loueuse d'habits et de masques, 39 livres pour le déshabillé du Bourgeois, savoir :

2 aunes de satin couleur de feu pour la culotte : 91 livres.

3 aunes 1/2 du dit satin pour le petit pourpoint : 151 livres, 15 sols.

Pour les boutons et le galon : 31 livres.

3 aunes de canevas pour doubler le pourpoint et la culotte. 1 aune de faille pour doubler le pourpoint. Façon de l'habit : 61 livres.

(*Archives Nationales*, O[1]2843.)

Pour ces représentations, *Ronsart* « panacher » * a fourni un bouquet de plumes à 2 rangs garni de 28 branches de plusieurs couleurs. Coût, 70 livres.

* Sur les « panachers » du XVIII[e] siècle voir aussi Lecuyer et Donneberg fournisseurs de l'Opéra. (*Arch. Opéra, Carton* A[31] *et* A[41].)

(*Archives Nationales*, O[1]2848.)

George Dandin... Pour l'habit de George Dandin, fait à neuf, savoir :

3 aunes 1/2 de [illisible] : 71 livres, 17 deniers, 6 sols.

6 aunes de satin violet pour le manteau et la culotte : 271 livres.

12 aunes de padoue noir : 31 livres.

48 aunes de galon d'argent faux, 2 aunes 1/2 de toile aurore pour doubler le manteau : 31 livres 15 deniers.

Doublure, boutons, façon : 171 livres 16 deniers.

(*Archives Nationales*, O[1]2843.)

En 1729 (14 et 23 mars) pour une représentation du Ballet du *Bourgeois*, Ronsart fournit une coiffure blanche garnie de cinq branches de plumes mouchetées de cerise pour le Vénitien, et, pour M. Jourdain, un bouquet de plumes à deux rangs noires mouchetées de couleur feu, et un chapeau.

(*Archives Nationales*, O[1]2858.)

(10) Nicolas-Marie, 1713-1796, archit. du Roi et Contrôleur Général des Bâtiments de Fontainebleau.

(11) Claude III, né à Lyon le 27 août 1658, mort à Paris le 27 mai 1734.

(12) Robert de Cotte, né à Paris en 1656 y mourut le 15 juillet 1734; beau-frère de Jules Hardouin. Mansart lui succéda dans sa charge de Premier Architecte du Roi. Jules de Goullon, sculpt. sur bois et sur pierre, est mort à Paris, le 5 janvier 1733.

LES LIEUX D'AFFICHAGE
DES COMÉDIENS
A PARIS EN 1753

La préoccupation d'attirer le spectateur a toujours été essentielle chez les comédiens. Nous lisons dans les comptes de la Passion de Mons, publiés par M. Gustave Cohen : « A Sire Jehan Bouchart, prebstre, pour atachier aux 6 portes d'icette ville, pour l'advertance du jour prins pour jeuwer ledict mistère : 12 s. » Selon Bapst (*Essai sur l'Histoire du Théâtre,* 1893), c'est au dramaturge espagnol du XVIe siècle, Cosme d'Orviedo que l'on devrait l'usage des premières affiches imprimées. Jusqu'avant dans le XVIIe siècle, l'annonce du spectacle se fit sous forme d'une proclamation, encadrée de roulements de tambour, par « l'Orateur » de la troupe ou par un Harlequin. (Cf. Le frontispice bien connu de la première édition de la *Comédie des Comédiens* de Scudéry). Mais peu à peu, à partir de 1635, on lui adjoignit ou lui substitua la publicité plus durable de l'affiche.

> « *Les afiches marquent l'endroit,*
> *L'heure, le prix et la journée...* »
> LORET (1661).

mais pas les noms des acteurs, avant 1789 (1).

Elle est parfois en vers (Cf. Les affiches rédigées par Scarron, dans Magne). Parfois, elle entretient son lecteur de la nombreuse assemblée du jour précédent, des mérites de la pièce, voire, pour le mieux allécher, n'hésite pas à recourir à quelque « menterie ».

Nous savons par Samuel Chappuzeau que, dès 1674, selon qu'elle concernait la Comédie-Française, l'Italienne ou l'Opéra, elle était rouge, verte ou jaune. L'imprimeur devait la livrer au lendemain du jour qu'on annonce et de grand matin... L'afficheur devait être ponctuel à afficher de bonne heure à tous les carrefours et lieux nécessaires qui lui sont marqués. En 1721, le métier d'afficheur est réglementé par un arrêt du Grand Conseil (20 octobre). Il limite à 40 le nombre des afficheurs pour Paris. Défense d'afficher avant sept heures du matin ni après six heures du soir. Toute contravention est punie d'une amende de 200 livres.

---

(1) Le Théâtre de Monsieur aurait été le premier à mettre le nom des acteurs sur l'affiche. Selon Pougin, *Diction. des Théâtres,* « les théâtres trouvaient leur intérêt à agir ainsi. Effectivement, par le fait de ce mutisme, le public pouvait toujours espérer voir jouer les meilleurs comédiens, tandis que les jours où l'affiche aurait dû faire connaître les noms des doubles, la recette eût été moins bonne. Telle est la raison de cette discrétion de l'affiche, et l'on en trouve la preuve dans une délibération des comédiens, en date du 9 décembre 1789, par laquelle ils suppliaient le maire de Paris de ne pas les obliger à mettre les noms des acteurs sur l'affiche, ce qu'ils considéraient comme très nuisible à leurs intérêts. » Quant aux noms des auteurs, ce ne serait, selon De Léris, qu'en 1617, à l'exemple de Théophile, pour sa tragédie de *Pyrame et Thisbé,* que les auteurs « consentirent » à se laisser nommer sur l'affiche. (Voir Despois, *Le Théâtre sous Louis XIV,* qui renvoie à un article de la *Revue Rétrospective,* 31 janvier 1835.)

Une heureuse rencontre nous a fait mettre la main sur un petit dossier manuscrit concernant les affiches des spectacles à Paris en 1753 (2). Imprimées chez Delormel (3), elles étaient placardées par les soins des trois afficheurs, membres de la corporation des colporteurs, Morand, Séguin et Marque, en 175 lieux, dont un état nous a conservé le précieux détail.

Etat des endroits où l'on pose les affiches de l'Opéra, Comédies Française et Italienne, en trois parties

QUARTIER SAINT-HONORE

Au coin de la rue de la Huchette du côté du pont St Michel
Rue du Marché neuf
Au bas du Pont St Michel
Place des Barnabites

AU PALAIS

Cour du May
au dessous de la chambre des Comptes
à la porte de Monsieur le premier Président
Porte du Palais, place Dauphine
au coin de la rue de Gesvres du côté du Châtelet
rue St Germain l'Auxerrois près du Châtelet
rue des foureurs
cloître Ste Opportune
fontaine Sts Innocens
rue de la Chanverière
rue aux ours
rue françoise
rue pavée
rue Mauconseil
Pointe St Eustache
rue du font St Eustache
rue platrière
rue coquillière
rue des Vieux Augustins
rue des petits champs place Victoires
à l'hotel de Gesvres (4)

PLACE DES VICTOIRES

au coin de la rue de Vrillerie
au coin de la rue du Mail
au coin de la rue des bons enfants
à la Bourse
rue de Richelieu au carrefour
Mr Sindré
rue Traversière
rue Notre Dame des Victoires
Mr le Président Saint Sere
rue de Clery
du côté de la rue Montmartre
au milieu du côté des petits carreaux
au bout de la rue de Bourbon
des petits carreaux
rue du gros chenet
Mr d'Argenson même rue
au Boulvart
rue du Croissant Mr Duval
Mrs Turry même rue
au bout de la rue de Richelieu
aux lévriers de Mme la Dauphine
chez Mgr l'intendant de Paris (3) [*Bertier de Sauvigny, rue Royale*]

---

(2) Bibliothèque Nat., Fr. 22 115, Fos 199 sq.

(3) Nous avons mentionné entre [] les adresses des fonctionnaires mentionnés seulement par leur titre, d'après *l'Almanach Royal* publié pour cette même année 1753.

(4) Le duc de Gesvres, ancien gentilhomme de la Chambre.

La Direction des théâtres était, on le sait, l'une de leurs charges. Collé écrivait, en 1770, dans son *Journal :* « Quand donc sera-t-on délivré de leur despotisme sur la comédie et de leur mauvais goût et de leur ignorance et de leur libertinage avec les comédiennes, qui leur fait accorder tout à ces femmes, ou pour ces femmes ou à cause de ces femmes. » Le duc de Gesvres fut remplacé dans cette charge par le duc de Duras, en 1757.

hôtel de Mazarin Mrs J. de Coigny
hôtel de Gesvres rue neuve St Augustin
hôtel Dantin
place Vendôme du côté des Capucines
au dessus des Capucines Mrs Villeneuve
fauxbourg St Honoré
Mrs de St Florentin [*rue de la Madeleine*]
au bout de la rue d'Anjou
au milieu de la même rue
rue St Honoré
à côté de l'Assomption
à l'autre coin du côté des feuillans
chez Mr le lieutenant de police [*à l'hôtel d'Aligre, rue de l'Université*]
cul-de-sac St Vincent
au milieu de la rue Ste Anne
rue de l'échelle
premier guichet du Louvre
rue de Richelieu vis-à-vis la petite porte du Palais Royal
dans la cour du Palais Royal à la porte du gouverneur
Mr d'Argenson rue des bons Enfants
place du Palais Royal
au coin de la rue du Cocq
au coin de la rue des Poulies
rue des Vieilles étuves
à la petite porte du palais royal rue de Richelieu
Cour du palais royal
rue des prouvaires
rue des Bourdonnois
vis à vis la Monnoye
aux portes du vieux Louvre
à la grande poste
Cloistre St Germain l'auxerrois
au bout du Pont Neuf

QUARTIER
SAINT-GERMAIN-DES-PRES

rue Dauphine
rue Guenegaud
hôtel de Conty
hôtel de la Rochesuryon
au petit passage de la rue de Seine
hôtel de Bouillon
rue des Sts Pères
chez Mr le Duc d'Aumont [*rue de Beaune et place Louis XV*] (5)
hôtel des Mousquetaires
chez l'ambassadeur au coin de la rue de Bourbon
Académie de Dugast [*rue de l'Université*]
au coin de la rue St Benoist
à l'abbaye chez Mr le Comte de Clermont
rue de Seine au coin de la rue du Colombier
rue des Mauvais Garçons
rue Guenegaud du côté de la rue Mazarine
rue des Fossez St Germain au coin de la rue des Cordeliers
rue du Four porte du Marché
rue des Ciseaux
carrefour St Benoist
hôtel de Mortemart
rue St Dominique au coin de la rue du Bacq
chez Mr le duc de Fleury [*rue de Bourbon du côté des Invalides*]
chez Mr le Commandant des Mousquetaires
hôtel de Maurepas
rue de Grenelle au coin de la rue des rosiers
carrefour de la Croix Rouge
au coin de la rue des canettes, rue du four
à l'Académie de Vaudeuil [*rue des Canettes*]

---

(5) Gentilhomme de la Chambre : « Un despote sans goût et sans lumière, écrit Grimm. Si le règne de M. D'Aumont dure, il est à craindre que nous n'ayons bientôt plus de Comédie Française... Les sujets les plus agréables, révoltés d'une tyrannie à laquelle ils n'étaient point accoutumés, se sont retirés ou vont se retirer. » (*Correspond. litt.*, février 1760.) « Il n'était guère en état de juger une tragédie; il se laissait diriger en ceci par la duchesse de Villeroy, sa fille écervelée... », écrit la Marquise de Créquy dans ses *Souvenirs*.

rue de Tournon
au Luxembourg
au petit Luxembourg
hôtel Condé
Porte St Michel
rue des Cordeliers du côté de la rue de la harpe
rue des Mathurins du côté de la rue St Jacques
rue St Jean de Beauvais

AU PALAIS DE BOURBON

rue de Bourbon
chez Mme la duchesse du Maine
rue St Dominique
Mme la princesse de Conty
rue de Varennes
Mr le prince des Dombes [*rue de Bourbon*]
rue de Grenelle
hôtel de Villars
Mlle de Sens

QUARTIER DU MARAIS

patit Châtelet au coin de la rue de la huchette
rue des marmousets
rue de Gesvre au bout du pont Notre-Dame.
sous l'arcade St Jean en grève
au coin de la rue du Mouton, place de grève
rue de la verrerie au coin de la rue des Lombards
rue Aubry le boucher
rue St Avoye
rue de l'homme armé
rue Ste Croix de la Bretonnarie au coin de la rue Dupuis
hôtel de M. le lieutenant civil [*d'Argouges de Fleury*] hôtel rue Bourtibourg
Cimetière St Jean
Vieille rue du Temple du côté de la rue St Antoine
au bout du Pont Marie

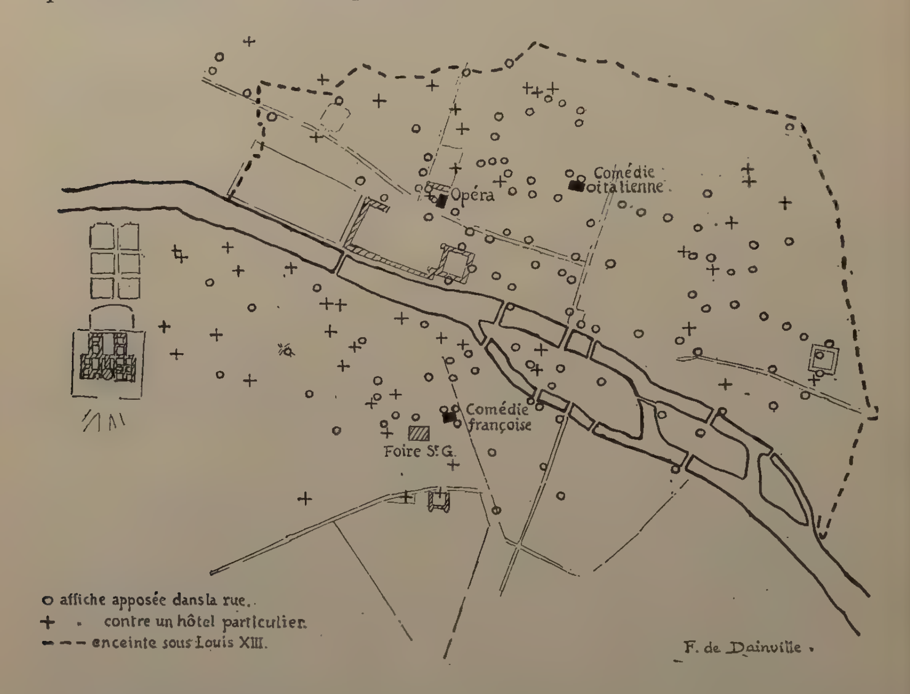
ISLE ST LOUIS

rue des deux ponts
sur le quay de la Tournelle
au coin de la rue St Louis
au coin de la rue des ballets rue St Antoine
rue St Paul
au coin de la rue Beautreillis rue St Antoine
place royalle
à l'arcade du côté de la rue Royale
M. le Procureur du Roy [*Mr Moreau, Place Royale*]
à l'arcade du côté des Minimes
Mr le Maréchal de Richelieu [*Place Royale*] (6)
au bout de la rue St Louis
rue des Francs Bourgeois au coin de la rue Couture Ste Catherine
chez Mr le Comte de Charolais [*hôtel, rue des Franc-bourgeois*]
rue des francs Bourgeois
au coin de la rue des pavillons
rue Barbette vis à vis de l'hôtel Soubise
rue des quatre filles au coin de la rue de la perle
rue d'Orléans vis à vis des Capucins chez Mr Grouin
au coin de la rue des vieilles audriettes
Mr le contrôleur général rue du grand chantier [*M. de Machault*]
Hôtel Soubise
rue Charlot chez M. de Sauroy
au bout de la rue de Vendôme
vis à vis la fontaine l'échaudé
au Temple
à l'hôtel de Mr le grand Prieur
hôtel de Beauvilliers rue St Avoye
rue Michel le Comte
au coin de la rue Transnonin
rue des Gravilliers
au coin de la rue aux ours

F°s 204-205

(6) Gentilhomme de la Chambre depuis 1744. « Il ne voulait jamais approfondir les choses (celles du théâtre) et se laissait aller à des intrigues particulières surtout du côté des femmes... », écrit Papillon de la Ferté, Intendant des Menus, dans son *Journal.*

Transcrivons ces données sur un plan. Avec l'aide de plans et de descriptions de l'époque, comme les plans de Turgot et de Delamare, la *Description de Paris* de Piganiol de la Force (Paris, Cavelier, 1742), les *Curiosités de Paris* de Le Rouge, situons-les en distinguant par des signes différents les affiches apposées au coin des rues des affiches placardées sur des hôtels particuliers.



Au premier regard, la répartition des affiches à travers les divers quartiers de Paris apparaît strictement localisée. Point d'affiches dans les quartiers populaires, faubourg de Saint-Marcel ou de Saint-Antoine, guère à l'Université ou auprès de Notre-Dame; elles sont presque toutes groupées au Marais, à la Ville — à l'entour du Louvre et du Palais-Royal — et dans les faubourgs alors en plein développement de Saint-Germain et de Saint-Honoré, bref dans les quartiers où résident noblesse, robe et bourgeoisie.

La distribution des affiches appliquées à la porte des hôtels particuliers, — elle concerne 50 affiches sur 175 — désigne avec plus de précision encore la clientèle de la Comédie. Le jalonnement des croix reflète la topographie sociale récemment décrite par l'historien de notre architecture : si quelques familles nobles demeurent fidèles au Marais, si quelques grands seigneurs restent attachés au voisinage du Louvre, la noblesse et la haute magistrature préfèrent s'installer au faubourg Saint-Germain ou au faubourg Saint-Honoré (7).

---

(7) L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France;* t. III : *Le style Louis XV.* Paris, Picard, 1950, p. 34-43.

Une lettre significative du lieutenant de police Berryer, du 19 février 1753, souligne l'intérêt que les grands portaient à l'affiche des comédiens :

... *M. le Duc de Gesvres se plaint, monsieur, que les afficheurs des comédies négligent depuis quelque tems d'afficher à la porte de son hôtel, comme je leur ai déjà fait parlé et qu'ils n'ont point obéis, vous ne manqueres pas d'arrester et de conduire en prison celui chargé d'afficher à la porte de M. le duc de Gesvre et de m'en rendre compte sur le champ* (8).

Ainsi, la sèche énumération des affiches placées par les afficheurs des comédiens et son expression géographique suggèrent une image précise du public, qui hantait nos grands théâtres parisiens au milieu du XVIIIe siècle. Il se recrutait essentiellement dans les milieux qui détenaient la richesse et le luxe. Il ne pouvait en être autrement. Le théâtre était alors, plus encore qu'aujourd'hui, un plaisir coûteux.

« *On donne présentement par place sur le théâtre,* écrivait un contemporain, *aux premières loges, à l'amphithéâtre* 6 *livres; aux secondes loges* 3 *livres; aux troisièmes loges* 2 *livres et* 1 *livre au parterre* (9).

Ce qui n'était vraiment pas à la portée de toutes les bourses, comme l'a fort bien démontré ici même M. Pierre Mélèse (10). Restait pour le populaire, pour l'étudiant, les spectacles de plein air ou ceux de la foire Saint-Germain. Une meilleure connaissance sociale des spectateurs peut contribuer à éclairer certains aspects de la littérature dramatique du siècle de Louis XV.

François DE DAINVILLE.

---

(8) Bibl. Nat. Fr. 22 215, F° 199. M. Léon Chancerel nous communique : Il existe une autre lettre de Berryer à d'Hémery, datée celle-ci du 8 décembre 1764, l'invitant à faire afficher les spectacles à la porte de Chardon, lieutenant particulier, rue Saint-Claude au Marais (*Bibl. Nat. Ms. frs. Collect. Anisson,* 22085, F° 31). Le 31 juillet 1765, M. de Sartine écrit au même d'Hémery pour l'inviter à faire poser les affiches des spectacles à la porte du lieutenant Criminel. En 1778, le lieutenant de police interdit d'apposer, au coin de la rue des Marmousets, vis-à-vis de la rue de la Draperie, d'autres affiches que celles de l'Opéra et des Comédies. C'est un épisode de la lutte des grands théâtres contre la concurrence des théâtres de la foire (*Bibl. Nat. Ms. frs.* 22154, F° 117).

(9) *Le Rouge. Curiosités de Paris,* nouvelle édition 1778, t. 1, p. 127.

(10) *Notes sur la vie financière des Théâtres au XVIIe siècle.* R.H.T., t. II, 1950, p. 198-200.





(*Bibl. Nationale.*)

Répertoire du Théâtre de Fontainebleau, 1763.
Grav. d'Aug. de Saint-Aubin.

APPENDICE

DE LORMEL

Imprimeur des Menus-Plaisirs du Roi
et des Théâtres Parisiens, au XVIIIe siècle

Quelques références concernant De Lormel :

1740 (25 avril). — Les Comédiens Italiens de la Troupe Royale décident de ne plus inscrire sur la *Rachetta* (leur registre journalier des recettes et dépenses) « le nom de M. de Lhormel ».

(Registre de la Com. Ital., Arch. Opéra.)

1756. — Delormel est « imprimeur pour l'Opéra ».

(Arch. Opéra, carton A^{30}.)

1758. (4 décembre). — Les Comédiens Français Ordinaires du Roi, la troupe italienne et celle de l'Académie Royale de Musique, autorisent De Lormel « *à faire cicruler dans plusieurs maisons de Paris un certain nombre de petites affiches des spectacles français et italiens sur du carton* ».

Ce sont des manières de cartons-programmes, analogues à ceux qu'utilisèrent un temps le Théâtre du Vieux-Colombier et les Théâtres du Cartel.

Le 11 décembre, autorisation au même de faire « circuler » les affiches journalières. Le 13, même autorisation donnée par l'Académie Royale de Musique.

(Bibl. Nat., Ms. frs. 22085, collect. Anisson, F° 28.)

1762 (1er avril). — La dépense annuelle d'affiches et d'affichage pour la Comédie Italienne est de 2.950 livres.

(Arch. Nation. O1 852 et Registre, Arch. de l'Opéra.)

1763 (15 nov.). — Lettre de De Lormel sur son « Journal des Spectacles ».

1786. — « Académie Royale de Musique : *Etat de ce qui fut payé à M. Delormel pour annonces et affiches* ».

(Avril : 72 l.; juin : 150 l.; mai : 204 l.; etc... Sont mentionnés dans l'état : « 2 contre-ordres à 12 l., chaque ».)

(Arch. de l'Opéra, carton A41.)

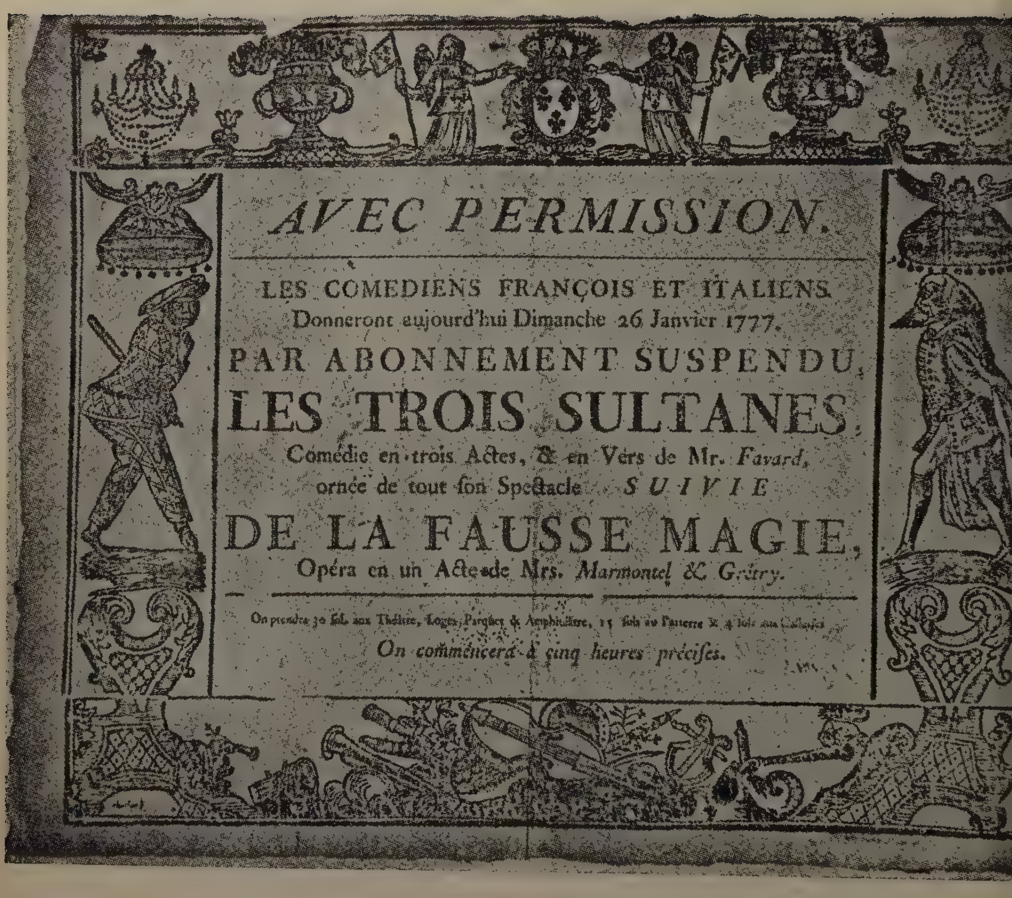
Le même carton contient le coût de l'impression des « billets pour les représentations gratis » de la saison 1786-87 (« 2.000 billets amphithéâtre, 3.000 de bal, 2.000 d'auteurs, 2.000 d'une personne, 2.000 parterre et paradis, 2.000 in-16, 1.000 parterre », etc...).

Pour un inventaire
des
Affiches des XVIIe et XVIIIe Siècles

Les affiches de théâtre qui nous ont été conservées, concernant le XVIIe et le XVIIIe siècles, sont extrêmement rares. Charles Nuitter en a dit les raisons (*op. cit.*) : « Toutes celles qui sont collées sur les murs sont vouées à une prompte destruction; celles qui ont pu être conservées chez l'imprimeur ou dans les régies ne tardent pas à être mises au vieux papier. Dans les grands théâtres même, les collections d'affiches ont été formées tardivement... Il faut des circonstances particulières pour qu'une vieille affiche ait survécu. Quelquefois elle aura été conservée dans un dossier judiciaire comme pièce de conviction... D'autres fois l'affiche a servi de chemise à une liasse de pièces (1), ou bien a contenu les plantes d'un herbier. Souvent enfin, employée comme vieux papier et collée à l'envers, elle a garni quelque vieux carton ou formé les feuilles d'un paravent... Presque toutes les affiches de 1775 à 1785 qui ont été retrouvées trahissent la même origine : texte imprimé d'un côté papier peint de l'autre. »

---

(1) C'est ainsi que nous avons découvert une, concernant un spectacle de collège, aux Archives d'Agen.



AVEC PERMISSION.

LES COMEDIENS FRANÇOIS ET ITALIENS

Donneront aujourd'hui Dimanche 26 Janvier 1777.

PAR ABONNEMENT SUSPENDU,

LES TROIS SULTANES,

Comédie en trois Actes, & en Vers de Mr. *Favard*, ornée de tout son Spectacle *SUIVIE*

DE LA FAUSSE MAGIE,

Opéra en un Acte de Mrs. *Marmontel & Grétry.*

On commencera à cinq heures précises.

Archives de la Comédie-Française

Il serait très désirable d'en établir un inventaire aussi complet que possible. Nous espérons que les lecteurs de cette note voudront bien nous y aider. Nous adressons un appel tout particulier à MM. les Archivistes, Bibliothécaires et Conservateurs de Musées provinciaux, ainsi qu'à MM. les Directeurs de théâtres, les Collectionneurs et les Libraires.

Voici une toute première contribution, tout à fait modeste : elle ne comprend que les affiches du XVIIe et du XVIIIe siècles dont j'ai eu, personnellement connaissance (2) :

(2) Quelques ouvrages consultés, concernant l'histoire de l'affiche de théâtre sous l'Ancien Régime : POUGIN, *Rapport du Comité d'Installation de la classe* 18, *à l'Exposition de* 1900, in-4°, s.l.n.d. (contient quelques belles reproductions). — Ch. NUITTER, *Les Affiches de spectacles au temps de Molière*, in *Le Moliériste*, n° 16, 2e année, 1er juillet 1880. — Charles COLLET, *De quelques affiches de théâtre*, Le Livre, 1882. — *Le Monde Dramatique* (fondé par Gérard de Nerval), tome III, 1836, p. 166. — J. BONASSIES, *Les Spectacles forains et la Comédie Française*, in-12, Paris, 1875. — *Katalog wystawy Franenskiega Afisza* (Wiek XVII-XX), Lwow, 1933, in-16, 16 p. Introduction par R. Chavance (Bibl. Nat. Yd2 1480 8°).

Archives de la Comédie-Française.

1680-81. Spectacle de « La Troupe Royale du Grand Scot romain », illusioniste et de sa troupe de voltigeurs et de farceurs : « *C'est dans la rue Mazarin, au Jeu de Paulme de la Place Royale sur le Fossé Saint-Germain* ». — Spectacle de « La Troupe de Tous les Plaisirs » : LASNE DE LUCIEN *ou* LE VOYAGEUR RIDICULE, avec le Sr Langvicher... « *seul danseur de corde des Rois de France et d'Angleterre* » (« *c'est à la foire Saint-Germain dans le grand jeu de Paulme du Dauphin, rues des Quatre-Vents et des Boucheries* »). Le texte de ces deux affiches est reproduit dans Jules Bonassies, *op. cit.*

1735 (3 février) Première représentation du PRÉJUGÉ A LA MODE, de Nivelle de la Chaussée, et de l'USURIER, de Legrand, par « Les Comédiens de Monseigneur le Duc de Richelieu » (« *Le Théâtre est à l'ancienne maison de ville, on commencera à cinq heures et demie* »).

1776-1780. — 10 affiches datées, concernant le Théâtre de Valenciennes (?) signalées par Max Fuchs dans *Travaux* 1942-43, publ. par la *Société des Historiens du Théâtre*. (Carton Q^c, 2e rangée. « Aux affiches est joint un lot de 16 billets d'invitation que les comédiens faisaient porter à domicile ».)

1777 (26 janvier) LES TROIS SULTANES, LA FAUSSE MAGIE, « spectacle donné par les Comédiens Français et Italiens ». — **1779** (30 décembre) L'ECOSSAISE, M. DE POURCEAUGNAC. - (31 décembre) LE JOUEUR, LE MÉDECIN MALGRÉ LUI, par « Les Comédiens Ordinaires du Roi ».

Archives de l'Opéra.

1658 (?) (16 décembre) ALCIBIADE de Quinault par « La Seulle troupe royale entretenue de Sa Majesté »... « en attendant LE GRAND CYRUS »... « *C'est à l'Hotel de Bourgogne, à deux heures précises... Déffences aux soldats d'y entrer sous peine de vie* ». — **1665, 71 ou 82.** JODELET MAISTRE, de Scarron avec une DANSE DE SCARAMOUCHE « qui ne peut manquer de vous plaire beaucoup... A Vendredi sans faute LES AMOURS DU CAPITAN MATAMORE OU ILLUSION COMIQUE, de Monsieur Corneille l'aisné, en attendant les superbes machines de la CONQUESTE DE LA TOISON D'OR » par « Les Comédiens du Roi, entretenus par S.M., à l'Hôtel du Marais ». — LE CHEVALIER DE FIN MATOIS et la farce de L'USSE TU CRU... « en attendant les superbes machines de la CONQUESTE DE LA TOISON D'OR » par la même troupe.

Signalons enfin, **entre 1658 et 1660,** le lambeau d'affiche la Troupe de Molière, au Petit-Bourbon, provenant de la collection Deseille, étudié et reconstitué par Charles Nuitter (*op. cit.*), reproduit dans la *Revue d'H. du Th.*, I-II, 1948, h.t., p. 97.

Fin XVIIe siècle (?) : L'EUDOXIE de Scudery [3], par les Comédiens de S.A.S. Monsieur le Prince (« La vertu de cette grande princesse est si approuvée qu'elle doit servir d'exemple à toutes les Dames et les obliger à venir à la représentation, dont sans doute elles remporteront une satisfaction entière. Ensuite vous aurez LA COMÉDIE DU COCU IMAGINAIRE qui vaudra seule la pièce de vingts sols, en attendant le grand SERTORIUS ».)

(3) *Eudoxe, tragi-comédie dédiée aux Dames, par Eudoxe même.* Paris, Aug. Courbé, 1641, in-4° (*Bibl. du Th. François...*, t. II, 1768, p. 139-141).

1759 (25 janvier) : LES TROQUEURS et RADON ET ROSETTE, par les Comédiens Italiens de la Troupe Royale (cette affiche donne le prix des places : 40, 30, 20, 15 sols, et 6 au « Paradis »). — **1779 et 1785 :** deux autres affiches signalées au portefeuille 40. — **Révolution** (7 Fructidor, an ?...) : « *Les Artistes Dramatiques et Lyriques de la République donneront...* » PARFAITE EGALITÉ ou le TU ET LE TOI, comédie en 3 a. et en pr., SOIRÉE ORAGEUSE, op. en 1 a. « *en attendant* LA VERTU RÉPUBLICAINE ou L'AMOUR DE LA PATRIE et L'AMOUR FILIAL ou LA JAMBE DE BOIS ».

En outre, les archives de l'Opéra possèdent un lot important d'affiches de représentations de troupes françaises et italiennes, dans les provinces, pour les années 1765-1792 (*Portef.* 40).

Archives Nationales.

1678. Spectacle de marionnettes du sieur de Bologne (aff. reproduite dans le n° IV, 1950, p. 470 de notre Revue). Elle se trouve exposée sur un des paliers de l'escalier conduisant au Minutier Central.

Bibliothèque Nationale.

Affichettes décorées par Moreau et Saint-Aubin pour les spectacles donnés à Fontainebleau, pour le Roi, années 1763, 1770, 1776... (*Cab. Est. Tb*[1] + 334), reproduite p. 254.

Collection Pougin (?).

1789 (16 février) : Ambigu-Comique, LE BARON DE TRENDE ou LE PRISONNIER PRUSSIEN, « *fait historique en* 1 *acte avec un divertissement analogue au sujet* », précédé du CORSAIRE COMME IL N'Y EN A POINT, c. en 3 a. et des AMOURS DU QUAI DE LA FERRAILLE. (Reprod. dans le Rapport du Comité d'Installation de la classe 18 à l'Exposition de 1900, *op. cit.*)

Toulouse (Musée Paul-Dupuy).

1768 (15 avril) : « *Par permission de MM. les Capitouls... les vrais Fantoccini italiens donnent* ARLEQUIN PRINCE PAR MAGIE... *à la salle de l'Hôtel de Ville, à côté du Petit Versailles* » (actuelle rue La Fayette).

Agen. Arch. du Lot-et-Garonne.

1723 (21 juillet). — Affiche, retrouvée par M. Perrottin, arch. du Lot-et-Garonne (celle servant de couverture au *Registre des Baptêmes, Mariages, Sépultures de l'église Saint-Nicolas de Nérac*, année 1726) annonçant une représentation de collège « par les Ecoliers des P.P. de la Doctrine crétienne » de Nérac. *Imprimée à Condom chez Bernard Larroire* : « HERCULE FURIEUX », *tragédie nouvelle, ornée d'entrées de Balet* ».

Archives de la Moselle.

M. H. Tribout de Morambert, archiviste de la Moselle, nous communique :

Les archives de la Ville de Metz ne détiennent pas d'affiches antérieure au XVIII[e] siècle.

Nous avons relevé dans la série ancienne (*Cote D D 27*) :

1732. — Adjudication, par les soins du maître-échevin, de la salle de café sous l'amphithéâtre, le 9 mai.

Sans indication d'éditeur. Dimensions : 19×30,50.

1751. — Ordonnance du maréchal duc de Belle Isle concernant les spectacles (1er octobre 1751).

« *A Metz de l'imprimerie de la veuve de Dominique Antoine, marchand-libraire dans la cour du Palais, au Signe de la Croix* ». Dimensions : 32×41.

1754. — Mise en adjudication de la fourniture « de chandelles et de biscuits » pour l'illumination de l'hôtel des spectacles (28 juin).

« *A Metz, chez Joseph Collignon, imprimeur de l'Hôtel de Ville, à la Bible d'or* ». Dimensions : 21×36.

1755. — Ordonnance du maréchal de Belle Isle concernant les spectacles (1er octobre).

« *A Metz, chez François Antoine, imprimeur du Roy, rue Pierre Hardie, au Signe de la Croix* ». Dimensions : 32×41.

— Mise en adjudication de la fourniture de chandelles, etc... (19 décembre).

« *A Metz, chez Joseph Collignon, imprimeur de l'Hôtel de Ville et du Collège, à la Bible d'or* ». Dimensions : 22×33.

1755 (environ). — Avis au public concernant les abonnements à la Comédie (sans date).

Même imprimeur. Dimensions : 20×32.

1761. — Ordonnance du Maréchal d'Estrées concernant le spectacle (9 mai).

Même imprimeur. Dimensions : 31×40,5.

1768. — Défense aux comédiens d'exiger au delà du prix porté sur les affiches pour le passage du roi de Danemark (9 décembre).

« *A Metz, chez Joseph Antoine, imprimeur ordinaire du Roi et de l'Hôtel de Ville* ». Dimensions : 35×45.

— Ordonnance qui permet aux comédiens de tiercer le prix des places, à l'occasion du passage du roi de Danemark (10 décembre).

Même imprimeur. Dimensions : 32×42.

1772. — Ordonnance du Maréchal de Broglie concernant les spectacles (12 mars).

« *A Metz, chez Joseph Pierre Collignon, imprimeur ordinaire du Roi, à la Bible d'or* ». Dimensions : 30×42,5.

— Ordonnance du Maréchal de Broglie concernant le spectacle.

1° ordre pour les troupes de la ville (12 mars),

2° ordre particulier pour la discipline des troupes en garnison à Metz (s. d.),

3° ordre pour les troupes en cas d'incendie où d'alarme (15 octobre).

Même imprimeur. Dimensions : 40,5×52,5 sur deux colonnes.

1773. — Ordonnance du Maréchal d'Armentières donnant la liste des personnes qui ont leur entrée à la comédie (10 juin).

Même imprimeur. Dimensions : 26×40,5.

1788. — Ordonnance du gouverneur de Metz faisant défense de jeter des billets sur la scène et d'en faire la lecture (1er septembre).

Même imprimeur. Dimensions : 34×43,5.

En ce qui concerne les lieux d'affichage et, pour chaque affiche, le chiffre du tirage, les documents sont muets. Par contre, nous avons rencontré quelques indications précieuses : des apostilles manuscrites ajoutées au bas de cinq exemplaires.

La première se trouve sur l'affiche de 1732 :

« *Je certifie à Monsieur le Sindicq avoir affichez la copie de la présente ordonnance au pilier royal et carfourz accoutumez de cette ville. A Metz ce* 11 *mai* 1732. *Charles Gallet* ».

La seconde orne le placard concernant l'adjudication de la fourniture de chandelles. Elle est ainsi libellée :

« *Je déclare avoir affiché copie des présentes au pillier royal et autres lieux ordinaires accoutumés à Metz, le* 30 *juin* 1754 ».

Le signataire Saucerotte était vraisemblablement l'afficheur officiel du théâtre comme Charles Gallet vingt ans auparavant. L'année suivante nous trouvons, dans les mêmes fonctions, un certain Noël et, en 1768, le sieur Clesse.

Archives Municipales de la Ville de Bordeaux.

Jean Lagénie nous communique :

« Les Archives Municipales ne possèdent que 3 affiches du XVIIIe siècle :

1° **Théâtre des Variétés « 23 Germinal, sixième année républicaine »** : *Les Folies Amoureuses, l'Avocat Pathelin* (avec le nom des citoyens-acteurs). Cette affiche annonce « l'ouverture du Grand-Théâtre » pour le 26 Germinal [12 Avril 1798]. Suivent une déclaration de bail, les conditions d'abonnement jumelées avec celles du Grand Théâtre et des deux autres Théâtres bordelais (300 l. par an, 150 pour 6 mois, 96 pour 3 mois). Il est spécifié que :

« *Les Entrées gratis sont généralement suspendues. — Une fois les billets pris au bureau on ne rendra point l'argent.* »

(*Bordeaux, A.M. — R.* 9[33].)

2° **Saison 1798-99.** — Nomenclature des artistes qui composent la troupe du grand et du petit théâtre. Suit la liste nominale des citoyens-artistes pour la Comédie, la Tragédie, l'Opéra, y compris les chœurs, le ballet, la pantomime, l'orchestre. Soit, pour l'ensemble : 65 h. et 65 f. et 35 musiciens ; au total : 165 artistes.

L'affiche est imprimée chez « *Pierre Philipot, impr. des spectacles, Fossés de la Commune N°* 22, *qui tient magasin des pièces de théâtre* ».

(*Bordeaux, A.M. — R.* 9[55].)

3° S.D. — Nomenclature des artistes qui composent les Troupes des Grand-Théâtre, Théâtre des Variétés et Théâtre d'Emulation, sous la direction de la citoyenne Latappy (1).

(*Edit. chez Philipot, Bordeaux, A.M. — R.* 9[24].)

L. Ch.

---

(1) La citoyenne Latappy (Suzanne), née à Castelnau en Gascogne, seconde chanteuse à Bordeaux, qui prit la direction du Grand-Théâtre en octobre 1795, cf. Fuchs, *Lexique* (op. cit.) qui renvoie à Courteault, *La Révolution et les Théâtres à Bordeaux* (Paris, 1926, in-12, pp. 8, 134 et 189). Fransen : *Les Comédiens Français en Hollande* (Bruxelles et Paris, 5 vol. in-8°, p. 10).

NOTES ET DOCUMENTS
SUR
ANDRÉ GIDE

(22 *novembre* 1869 - 19 *février* 1951)

Nous ne donnerons pas ici d'indications biographiques, qui ont été abondantes lors de la mort d'André Gide; elles relèvent plus de l'histoire littéraire que de celle du théâtre.

André Gide a laissé peu de grandes pièces, mais on ne saurait négliger les œuvres mineures « *indispensables à l'entière compréhension d'un des maîtres de ce demi-siècle* » (René Lalou, le Théâtre en France depuis 1900).

On remarquera que certaines de ses œuvres dialoguées, comme *le Retour de l'Enfant prodigue* (tenu par certains pour l'un de ses messages dramatiques essentiels) ou *Bethsabé,* ou *Philoctète,* sont, de son aveu même, non des drames, mais des « *traités* ». (Par ailleurs, *Corydon* se présente comme des « *dialogues* socratiques »). Et furent annoncés « *Soties* » : *Paludes* et *le Prométhée mal enchaîné* comme *les Caves du Vatican.* — « ... Le type même de l'intellectuel pur attiré par le théâtre, mais rebuté par ce qu'il exige quand on veut être joué. » (G. Pillement, Anthologie du Théâtre contemporain).

1. - BILAN ET EDITIONS D'ENSEMBLE

A. — Voir *Œuvres Complètes* établies par Louis Martin-Chauffier (15 volumes, Gallimard édit., 1932 à 1939).

B. — Edition courante des œuvres théâtrales (Gallimard éd.) : *Théâtre* (1942), un vol. contenant : *Saül, le Roi Candaule, Œdipe, Perséphone, le Treizième Arbre.*

Antoine et Cléopâtre (1925) ;

Hamlet (1946), avec une lettre-préface et des notes ;

Le Procès (1947), pièce tirée du roman de Kafka (traduction Vialatte) par André Gide et J.-L. Barrault.

Les Caves du Vatican (1950), adaptation pour la scène de la « sotie » (publiée dans sa version livresque en 1914).

C. — THEATRE COMPLET (Edit. Ides et Calendes, Neuchâtel-Paris, 1949), 8 vol. ; tirage limité à 5.555 exemplaires ; lithographies originales en couleurs de Brianchon.

Tome I. : *Saül. — Philoctète.*
Tome II. : *Le Retour. — Le Roi Candaule. — Bethsabé. — Ajax.*
Tome III. : *Le Retour de l'Enfant prodigue. — Antoine et Cléopâtre.*
Tome IV. : *Amal. — Œdipe. — Perséphone. — Proserpine.*
Tome V. : *Les Caves du Vatican. — Le 13ᵉ Arbre* (Edition originale).

Tome VI. : *Robert ou l'Intérêt général* (Edit. originale).
Tome VII. : *Hamlet.*
Tome VIII. : *Le Procès.*

(Il existe un tirage séparé, constituant l'édition originale, de la pièce contenue dans le tome II : *le Retour,* 1er acte d'un opéra-comique ; hommage et lettres à Raymond Bonheur ; frontispice d'Eugène Carrière).

II. - MONOGRAPHIES SOMMAIRES DES ŒUVRES DRAMATIQUES

Le Roi Candaule. « Drame en vers en trois actes ». Ecrit en 1900. Représenté le 9 mai 1901 sur la scène du Nouveau-Théâtre (spectacle de l'Œuvre). Principaux interprètes : Lugné-Poe, de Max, Henriette Roggers ; mise en scène de Lugné-Poe (voir *Acrobaties* et *Sous les Etoiles,* de Lugné-Poe, *passim*). Repris à Taormina (Sicile), été 1951, mise en scène de G. Cutrufelli.

Edit. originale à *la Revue Blanche* (1901), avec première préface.

Deuxième édition au *Mercure* (1904), avec la conférence sur *l'Evolution du Théâtre, Saül,* et deuxième préface (nombreuses citations de la critique de 1901).

Edit. avec 10 compositions gravées sur cuivre de Galanis (« Aux Aldes », 1927). Edit. N.R.F. (1930).

Saül. Drame en 5 actes. Composé en 1896. Edition originale hors commerce, au *Mercure* (1903) : 125 exemplaires. — Deuxième édition, avec *Le Roi Candaule* (voir ci-dessus) (1904). Troisième édition dans Répertoire du Vieux Colombier, Edit. N.R.F. (1922), dédicacée à de Max.

Représenté au Vieux-Colombier le 16 juin 1922 : mise en scène de J. Copeau ; musique de scène d'A. Honegger ; principaux interprètes : J. Copeau (Saül), P. Daltour (David), Fr. Vibert (Jonathan), L. Jouvet (le Grand-Prêtre), Carmen d'Assilva (La Reine).

Philoctète. (ou le *Traité des Trois Morales*). 5 actes.

« Philoctète n'a pas été écrit pour le théâtre. C'est un traité de morale que je joins à ces autres traités (édit. de 1912) pour mieux montrer qu'il n'a pas de prétentions scéniques. »

Paru dans « la Revue Blanche », 1er décembre 1898. Edit. du Mercure (avec *Traité du Narcisse, la Tentative amoureuse* et *El Hadj*) (1899).

Réédité avec *le Retour de l'Enfant prodigue* (voir ci-dessous).

Représenté sur un théâtre privé le 3 avril 1919.

Bethsabé. 3 scènes (dédic. à Lucie Delarue-Mardrus). Deux premières scènes publiées dans l'Ermitage (Nos de janvier et de février 1903). Publication intégrale dans Vers et Prose (Nos de décembre 1908 à mars 1909). — Edit. orig. en vol. : Bibliothèque de l'Occident, avec hors-texte de J.-M. Sert (1912). — Réédité avec *le Retour de l'Enfant prodigue* (voir ci-dessous).

Le Retour de l'Enfant prodigue. En 5 chapitres — ou scènes (dédic. à Arthur Fontaine).

« J'ai peint ici, pour ma secrète joie, comme on faisait dans les anciens triptyques, la parabole que Notre Seigneur Jésus-Christ nous conta. »

Paru dans Vers et Prose (numéro trimestriel mars-mai 1907). — Edit. orig. en vol. : Bibliothèque de l'Occident (1909).

Puis édit. NR.F. (1912) : *Le Retour de l'Enfant prodique, précédé de cinq autres Traités.* Ce volume réunit : 1) *Le Traité du Narcisse* (*théorie du symbole*) ; 2) *La Tentative amoureuse ou le Traité du Vain Désir* (dont l'épigraphe est empruntée à Calderon dans *la Vie est un Songe*) ; 3) *El Hadj ou le Traité du Faux Prophète ;* 4) *Philoctète* (voir ci-dessus) ; 5) *Bethsabé* (voir ci-dessus) ; 6) *le Retour de l'Enfant prodigue.*

Réédit. *le Retour... et les cinq Traités,* au Sans-Pareil (la Bonne Compagnie, 3e vol.) (1922). — Réédit. N.R.F. (1930). — Edit. de luxe du *Retour...* (seul) avec 28 bois originaux de Louis Jou (N.R.F., 1919).

Réalisation scénique Roger Iglésis (Concours des Jeunes Compagnies, Th. Ch. de Rochefort, juin 1948).

Antoine et Cléopâtre. Traduction-adaptation de Shakespeare commandée en 1915 par Ida Rubinstein. Création à l'Opéra (spect. Rubinstein) juin 1920. Principaux interprètes : de Max, Yonnel, Chambreuil, Grétillat, Ida Rubinstein, Rachel Berendt.

Publ. d'abord dans la Nouvelle Revue Française. — Edit. orig. avec illustr. de Drésa (tirage limité, Lucien Vogel édit., 1921). — Edit. Gallimard (1925).

Entrée au répertoire de la Comédie-Française dans la mise en scène de J.-L. Barrault.

Amal ou la Lettre du Roi. Comédie en 2 actes de Rabindranath Tagore, traduite de l'anglais.

Edit. orig. avec bois de Foujita (tirage limité. Lucien Vogel édit., 1922).

Répert. du Vieux-Colombier (N° 22) aux Edit. N.R.F. (1924). Répété mais non représenté au Vieux-Colombier. Créé par « la Petite Scène » (1928).

Mise en scène de G. Pitoëff (interpr. de Ludmilla Pitoëff) aux Mathurins (16 février 1937) ; musique de Darius Milhaud. Faisait affiche avec la création du *Voyageur sans bagages.* Avait été joué le mois précédent au Th. Raymond Duncan par les « Mascarilles » de Jean Catel, dans des costumes de Georges Lafaye.

Œdipe. Drame en 3 actes. Ecrit en 1930. Edit. en 1931 : édit. orig. limitée, avec bois de Galanis, « la Pléïade » (J. Schiffrin) ; édit. cour. chez Gallimard.

Créé sur la scène du Th. de l'Avenue (18 février 1932) par G. Pitoëff, avec Ludmilla Pitoëff, Jean Hort.

Repris au Festival d'Avignon (1949) puis au Th. Marigny (avril 1951) : mise en scène et interprétation de Jean Vilar.

Perséphone. Opéra en 3 tableaux. Ecrit en 1933.

Spectacle Ida Rubinstein à l'Opéra (30 avril, 4 et 9 mai 1934) ; musique de Strawinski, chorégraphie de Kurt Joss, décors et cost. d'André Barsacq ; mise en scène avec la collaboration de J. Copeau.

Publ. Nouvelle Revue Française (1er mai 1934) ; édit. Gallimard, collection « Théâtre » (1934).

Le Treizième Arbre. « Plaisanterie » en un acte ; écrite en 1935. — Publ. dans *Mesures* (15 avril 1935). Créée par « le Rideau de Paris »

au Th. Ch. de Rochefort (13 janvier 1939) ; mise en scène de Marcel Herrand ; interp. par Jean Marchat, Charlotte Clasis, etc...

Robert ou l'Intérêt général. Première version (vers 1934) : *l'Intérêt général ;* il y en eut une traduction russe, non représentée, d'Elsa Triolet.

Deuxième version : *Robert ou l'Intérêt général.* L'œuvre a obliqué du débat d'idées politiques à un drame de caractères. Pièces en 5 actes et 7 tabl. (1940).

Publ. dans l'Arche (N°s 5 à 8, août 1944 à août 1945, Alger). Extraits dans Pages françaises (N° 5, août-septembre 1945). Edit. orig. t. VI du Théâtre Complet dans l'édit. « Ides et Calendes » (Neuchâtel, 1949).

Publ. dans : *Littérature engagée,* textes réunis et présentés par Yvonne Davet (Gallimard édit., 1950).

Porté à la scène par la Compagnie l'Essor (directeur Alexandre Fichet) au Th. municipal de Tunis (30 avril, 1er, 7 et 8 mai 1946).

Hamlet. Trad. du 1er acte, précédée de la *Lettre sur les traductions* (Edit. tirage très restreint, « la Tortue », 1930).

Trad. des cinq actes (Gallimard édit., 1946). Edit. de luxe avec burins d'Albert Decaris (1947).

Repr情. au Th. Marigny (octobre 1946) par la Compagnie Madeleine Renaud-J.-L. Barrault : mise en scène de J.-L. Barrault; décors et costumes d'André Masson.

Le Procès. Pièce tirée du roman de Kafka, avec la collab. de J.-L. Barrault. — Edit. Gallimard (1947).

Représ. Th. Marigny (10 octobre 1947); mise en scène de J.-L. Barrault ; décors de Félix Labisse.

Les Caves du Vatican.

1°) « Sotie par l'auteur de *Paludes* », édit. orig. limitée, sans nom d'auteur (N.R.F., 1914). Edit. courante (N.R.F., 1914). — Edit. de luxe limitée. en 5 vol., avec eaux-fortes de Laboureur (N.R.F., 1929). — *Lafcadio,* « épisodes des Caves du Vatican choisis par l'auteur » (Delamain et Boutelleau, édit., 1924).

2°) Une adaptation scénique d'Yv. Lartigaud (1936), représentée au Studio des Champs-Elysées, a été ensuite désavouée par Gide.

3°) Version scénique établie par A. Gide (19 tabl.); réalisation de Jean Meyer (Comédie-Française, 13 décembre 1950); interpr. Roland Alexandre, Henri-Rollan, Yonnel, G. Chamarat, J. Meyer, Berthe Bovy, B. Bretty, R. Faure, etc. Décors de J.-D. Malclès.

III. - GIDE ET LE CINEMA

VOYAGE AU CONGO et RETOUR DU TCHAD : film de MARC ALLÉGRET, qui accompagna A. Gide.

Edit. de luxe du *Voyage...* et du *Retour...* (Gallimard édit., 1929), avec 64 photos de Marc Allégret.

LA SYMPHONIE PASTORALE, d'après le récit de Gide.

Adaptation cinégraphique de Jean Aurenche et Jean Delannoy ; dialogue de Pierre Bost et Jean Aurenche ; musique de Georges Auric ; mise en scène de JEAN DELANNOY ; interp.: Michèle Morgan, Pierre

Blanchar, Line Noro, Andrée Clément, Jean Desailly. Prix du Festival de Cannes (1946). — Scénario et dialogue publ. dans le « Monde Illustré théâtral et littéraire » (N° 17, du 17 janvier 1948) et à la Nouvelle Edition ; dans le « Monde Illustré » avec un texte de Lo Duca : *De Gide à Delannoy*.

LA VIE COMMENCE DEMAIN, film de NICOLE VEDRÈS (1949). Une *visite-interview chez André Gide* par André Labarthe en constitue l'un des épisodes.

IV. - QUELQUES ECRITS SUR LE THEATRE

L'EVOLUTION DU THEATRE, conférence prononcée à « la Libre Esthétique » de Bruxelles le 25 mars 1904. Publiée avec *Saül* et *le Roi Candaule* (Edit. Mercure de France, 1904). Dans tome IV des *Œuvres complètes* par Martin-Chauffier (1933).

Une édition classique anglaise de ce texte avec introduction et notes de Carl Wildman (Manchester, Edit. de l'Université, 1939 ; collect. « les Ouvrages de l'Esprit », dirigée par Eugène Vinaver).

Les Représentations russes au Châtelet (1909). Voir tome V des *Œuvres complètes* (1934).

Lettre sur les Traductions, précédant l'édition du Ier acte d'*Hamlet* (Edit. de « la Tortue », 1930). Voir ci-dessous : *Divers* (1931).

Avant-propos au Théâtre complet de Shakespeare (Bibliothèque de la Pléïade).

Préface au Théâtre complet de Gœthe (Bibl. de la Pléïade, 1942). Voir ci-dessous : *Attendu que...*

Henry Monnier, avant-propos aux « *Morceaux choisis* » d'Henry Monnier (Gallimard édit., 1935).

Lettre-préface à deux pièces d'Arthur Adamov (*la Parodie, l'Invasion*) (Charlot édit., 1950).

Dans JOURNAL, passim (par ex.: rencontre de J.-L. Barrault et Madeleine Renaud à Marseille, en mai 1942, et projets d'*Hamlet* et du *Procès*).

Dans PRETEXTES : *Lettres à Angèle : I. Mirbeau, Curel, Hauptmann* ; VII. *De quelques récentes idolâtries* (sur Sarah Bernhardt et *Hamlet*) ; VIII. *Sada Yacco*. (Lettres parues d'abord dans l'Ermitage de 1898 à 1900).

Dans DIVERS (Gallimard édit., 1931) :

Lettre à François Mauriac (24 avril 1928) sur son *Racine ;*

Lettre à André Thérive sur les Traductions (14 mai 1928); c'est le texte repris en préface à l'édition du Ier acte d'*Hamlet* (1930).

Dans ATTENDU QUE... (Charlot édit., Alger 1943) :

Introduction au Théâtre de Gœthe (c'est la préface pour l'édition de la Pléïade). Gide en parle dans les *Interviews Imaginaires* (voir ci-dessous).

Conseils à une jeune actrice pour l'interprétation des rôles de Phèdre et d'Iphigénie (d'abord publiés dans le Figaro, juillet-août 1942). Réimprimés dans *Interviews Imaginaires* (Gallemard, 1942).

Dans FEUILLETS D'AUTOMNE (Edit. Mercure de France, 1949) :

Antonin Artaud (texte publié d'abord dans Combat, 19 mars 1948 ; puis dans le numéro spécial sur Artaud de la revue 84, Nos 5-6, 1948).

V. - QUELQUES PUBLICATIONS A CONSULTER

HOMMAGE A ANDRE GIDE (Edit. du Capitole, 1928) :

Etudes, témoignages et souvenirs : parmi vingt-deux témoignages, ceux de Henry Bernstein, J. Copeau, Benjamin Crémieux, Montherlant ; un texte inédit de Gide : *Feuillets*, et un portrait.

Georges Pillement : ANTHOLOGIE DU THÉATRE CONTEMPORAIN (tome III) : photo, notice, bibliographie sommaire, et une scène de *Saül*.

J.-L. Barrault : UNE TROUPE ET SES AUTEURS (P. Vautrain, édit., 1950).

PAUL BLANCHART.



« SAÜL »

AU VIEUX-COLOMBIER

Juin 1922

Nous devons à Mme Marie-Hélène Dasté la communication de cette lettre d'André Gide à Jacques Copeau, écrite au lendemain de la première représentation de *Saül*, ainsi que la note sur le personnage de Saül, non signée mais vraisemblablement d'André Gide. Ces deux documents sont tirés des Archives du Vieux-Colombier conservées à Pernand-Vergelesses, dont Mme Marie-Hélène Dasté a entrepris l'inventaire et le classement.

Cuverville, le 20 juin.

Cher vieux fidèle,

Ma pensée reste toute occupée de vous. J'aurais voulu qu'un peu plus de succès récompensât mieux votre fatigue; elle prend chez moi la couleur du remords. Si du moins vous pouviez vous reposer à ma place !... Je vous entends, la nuit, me redire les mots de David à Jonathan (je crois bien qu'ils sont dans la Bible, aussi les cité-je sans vergogne) :

« J'ai fait ce que j'ai pu, Jonathan, mon frère ! »

Et je pense aussitôt qu'il n'y a pas de liens plus étroits que ceux qui se tissent mystérieusement entre le poète et l'acteur. Pas impossible que j'écrive un Saint Genest à mon tour... C'est évidemment un sujet admirable, extraordinaire. Mais j'étais parti pour vous écrire autre chose :

Voici quelques notes que j'ai prises au cours de la représentation dernière. A peine osé-je vous demander d'en tenir compte, car évidemment ce ne sont là que des palliatifs, et je comprends du reste

que le plus simple est d'abandonner la partie. Disons-les toutefois, quand ce ne serait que pour mieux faire retomber la responsabilité de l'échec sur moi seul :

« David... Si c'était moi qui te la donnais, la couronne. »

Le rire de Saül suit de trop près la phrase; elle prête à croire que la proposition n'était qu'une plaisanterie. Il ne doit commencer à rire que pour sauver son attitude, et qu'en croyant que David ne marche pas...

C'est tout (pour votre rôle), vous voyez que ce n'est pas grand chose.

Ah ! ceci encore (mais je vous l'ai dit) :
On n'entend pas du tout votre « Je t'ai fait mal, Saki ».

Et si vraiment vous tenez à jouer aussi lentement toute cette fin de scène, la sentant ainsi, il importe du moins, et d'autant plus, que pas un des mots n'échappe, pas une des causes de la lenteur.

— A dire ceci pour les démons : je crois, s'il en est possible encore, et si vous pensez que cela en vaille la peine, qu'il y aurait avantage à les faire retrouver, reprendre leurs premières intonations (dans la deuxième scène : « Délibérons »). En cherchant à imiter votre voix, ils perdent toute sonorité; on ne les entend plus; leurs répliques, à quelques exceptions près, coupent le monologue de Saül comme des coups de badine et la manière aiguë et persifflante qu'ils avaient adoptée d'abord, y convenait mieux. Et sans cela la scène paraît morne — du moins tout le début.

Et voilà.

J'aurais voulu remercier en particulier chacun de ceux qui... J'embrasse en vous tout le Vieux-Colombier.

Votre

André GIDE.



NOTES POUR L'INTERPRÉTATION DE « SAÜL »

Les deux écueils :

le genre déclamatoire,
le réalisme inutile.

Il n'y a rien de déclamatoire dans cette pièce, de redondant, de grandiloquant — que les paroles du grand prêtre. Mais le pompeux fait partie de son caractère. Et c'est ce qui le rend ridicule.

Le réalisme de Saül est d'ordre psychologique.

Il importe de ne pas en faire un gâteux. Ce n'est nullement un impuissant : c'est un chaste. Au début de la pièce, il paraît même plein d'austérité.

Il est chaste; mais sensuel. C'est-à-dire qu'il ignore encore son penchant. David le lui révèle. Il n'y cède qu'avec horreur; avec épouvante. Toutes les phrases où se traduit son désir pour David doivent être dites âprement, gravement, presque douloureusement.

Ici, le moindre sourire est dangereux, et tout ce qui peut le faire paraître égrillard et libidineux. Ce n'est qu'avec les démons qu'il se laisse aller. Les démons sont là pour manifester la partie de lui qu'il ignore lui-même. Et de là son abandon — tant qu'il ne s'y reconnaît pas, et ne comprend pas que ces démons ne sont pas extérieurs à lui.

Toutes les paroles de Saül sont, et doivent être révélatrices. Mais à divers degrés.

Il y a dans son personnage des couches, comme des strates de sincérité — différentes. Depuis le fabriqué jusqu'au subconscient Ce qu'il dit, parce qu'il veut le dire, ne doit pas être dit du même ton que ce qu'il dit malgré lui.

Il faut arriver à jouer ce personnage avec naturel.

La décohésion de ce caractère ne paraîtra tragique que si elle est progressive. Tout est fichu si elle existe dès le début.

C'est quelqu'un qui s'éprend de ce qui lui nuit. Sa faiblesse ne vient que de là. Ce n'est pas un être naturellement faible, il le devient.



NOTES SUR ŒDIPE

Il est très agréable de penser que la Société d'Histoire du Théâtre n'oublie pas André Gide, écrivain de théâtre. On ne sait quelle malchance l'a détourné trop fréquemment de notre métier ; il me semble que, mieux écouté par nos aînés, moins rejeté par les critiques du temps, l'auteur d'*Œdipe* et du *Saül* eut inscrit à notre répertoire d'autres œuvres, incisives et fermes, et donné un éclat moderne au *divertissement* (tragique ou plaisant), forme de théâtre essentiellement française.

Mais nous avons « Œdipe ». Ce n'est pas le livret d'une opérette, comme on a cru bon de le dire. Certes, il est vrai, Gide, que le sérieux provoquait, s'amuse de ce héros trop sûr de lui-même, de ses droits, de sa force. Dès l'attaque de la pièce, rôde autour de cet Œdipe « heureux » une certaine musique du malheur, grêle encore, informe. Et les plaisanteries, dites « d'opérette », ne sont là que pour présenter sous un jour assez désobligeant ce qu'est un homme heureux en ce monde. Gide avait trop de savoir-faire et trop de finesse pour se complaire longtemps dans ces facilités. Pour moi, de par même leur banalité, elles me font, tout au long du premier acte, oublier un sort trop connu. Elles inclinent le spectateur à penser que peut-être cet Œdipe n'est qu'un homonyme de celui de la légende. Et quand bien même l'argument que je vous propose serait vain, il n'en est pas moins vrai que la langue de cette œuvre est depuis le « *Me voici, tout présent...* », premiers mots de la pièce, jusqu'au dernier, un admirable exemple de ce que peut un *écrivain* sur un plateau.

Les soucis et les trouvailles de l'écrivain Gide lui ont permis de gagner à jamais une partie que d'autres, plus heureux jadis auprès des directeurs, ont enfin perdue désormais. Je vous fais grâce de leurs noms.

Oui, Gide est un très grand écrivain de la scène. Que le comédien donne à son élocution l'aisance que le style gidien exige ; qu'il n'im-

pose pas au personnage plus que ce qu'il indique, qu'il n'ajoute pas par son jeu physique plus que ce que les phrases permettent, qu'il soit courtois vis-à-vis de ce texte comme Gide l'était lui-même vis-à-vis de notre art ! Alors l'œuvre vient au public, harmonieuse et vive : ici douloureuse sans lamento et sans sang de bœuf, là plaisante sans bassesse.

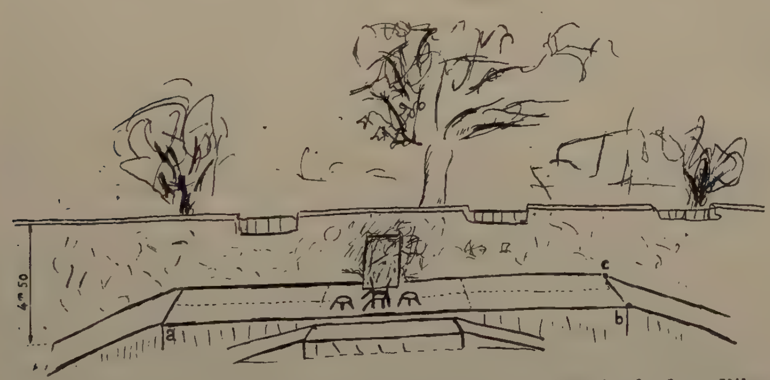
Il y a, vous le savez, dans notre littérature, la très admirable tradition du *divertissement*. (Oui, je reprends mon dada !) Elle n'a jamais cessé, au cours des siècles, d'ajouter à notre répertoire une œuvre originale. Il faut placer *Œdipe* à côté de certaines soties du Moyen Age, de quelques comédies du 16e siècle et ne pas craindre de dire qu'*Œdipe* est mieux conçu que *George Dandin,* plus drôle désormais que Scapin, et que Marivaux n'eut pas désavoué « le 13e arbre ». A moins d'être un sot.

Quant aux « problèmes posés au Metteur en Scène par les pièces de Gide », il n'en est guère. Œdipe s'inscrit tout uniment sur la scène. L'œuvre vous sourit ; elle chuchotte et bavarde obligeamment avec vous ; elle est d'une courtoisie parfaite.

Ainsi était Gide.

Et quand se font entendre les grands cris du troisième acte, ils n'ont pas l'impudence des désolations modernes. En coulisses, le comédien jouant Œdipe sent bien qu'il doit alors hurler de douleur. Mais ce cri même, il convient de ne pas trop le répéter. La tragédie classique française ne crie pas.

JEAN VILAR,
Sète, 15 *août* 1951.



Croquis de Jean Vilar

Avignon, Jardin d'Urbain V

Accessoires de scène : 1 fauteuil (grand) de jardin, 2 petites chaises-tabouret de jardin. — *La scène :* Ce dispositif scénique de *a* à *b* avait 18 m. de longueur, de *b* à *c* 3 m. 20 de profondeur. Petit proscénium descendant au public de 6 m. de long et 1 m. 10 de profondeur.

N. B. — a) *Le décor* (Gischia) est original pour Marigny. Pour Avignon, pas un seul ornement, pas un décor. Celui, naturel, du jardin d'Urbain V suffisait.

b) Gischia a refait *tous* les costumes pour le Marigny. Sur ma demande.

En effet, il faut faire très attention — et Gischia le savait plus précisément encore que moi —, que tel costume conçu par rapport à un

élément *naturel* (à Avignon le chèvrefeuille vert épais et la vraie nuit) ne va plus avec un élément illusif (décor de toile et scène close).

La liberté de travail et les moyens financiers et ouvriers (son équipe) que Jean-Louis Barrault a mis, au Marigny, à notre disposition nous ont permis heureusement cette entière reconsidération du travail.

J. V.



TRAVAIL AUPRÈS D'ANDRÉ GIDE

Les Caves du Vatican à la Comédie-Française

Nous rendîmes visite à André Gide en février 1950, M. P.-A. Touchard et moi afin de discuter avec lui des modalités de la représentation des « Caves du Vatican » sur la scène de la Comédie-Française. Amusé par ce projet, il sentit aussitôt la nécessité d'un remaniement de la version paru à « Ides et Calendes », version qui d'ailleurs avait été reçue par le Comité de Lecture du Théâtre Français.

Il écrivait peu de temps après : « Au burlesque et à la fantaisie il me paraît indispensable de donner des bases solides. »

Ce fut, je crois, le point de départ de son travail. Pour permettre au public de démêler l'écheveau des liens de parenté unissant les Baraglioul aux Anthime Armand Dubois, aux Fleurissoire et à la Comtesse de St-Prix, il écrivit la scène I du deuxième tableau. Mentionnons ici que ni le personnage de Geneviève ni celui moins important mais pittoresque de Bertha Grand Marnier n'apparaissaient dans la première version.

Le tableau V (l'escalier), la scène entre Protos et Carola (tableau VII), la scène entre Julius et Geneviève et bien entendu la scène finale entre Geneviève et Lafcadio — scène dont André Gide fit répéter sept ou huit versions et qui fut modifiée profondément après la première représentation — n'étaient pas dans l'édition suisse.

Seule une étude approfondie des nombreux bêquets, inversions, déplacements de scènes, légères coupures, etc... permettrait de décrire le travail d'André Gide avant la première répétition qui eut lieu le 15 septembre 1950.

Chaque jour, les comédiens, pourtant fort exacts, ne trouvaient pas André Gide en entrant dans la salle des répétitions. Arrivé un bon quart d'heure avant eux, il s'était retiré discrètement dans une petite pièce que nous nommons le foyer Rachel. Ceci pour ne pas nous faire perdre une minute de notre temps.

Pour ne rien perdre du sien, infiniment plus précieux : il lisait. Le travail commençait aussitôt, sans préambule. Qu'on me fasse la grâce de croire que je ne sacrifie pas ici à la nécrologie conventionnelle : je dis qu'André Gide a mis lui-même sa pièce en scène. S'il lui arrivait de s'abandonner à sourire quand passait la réplique de Fleurissoire : « Mon adresse sera : « Roma, poste restante... », l'on peut dire qu'il n'est pas une phrase de sa pièce qu'il n'ait pesée sévèrement et dont il n'ait assuré la mise en mouvement.

Je citerai un exemple entre mille : lorsque Julius de Baraglioul, fort indiscrètement, inspecte la chambre de Lafcadio, la porte est

alors à demi-ouverte. J'avais imaginé que pour n'être pas surpris par l'arrivée inopinée de Lafcadio, Baraglioul fermait complètement cette porte. André Gide eut l'idée contraire qui était de l'ouvrir toute grande. C'était plus vraisemblable, plus saisissant et cela permettait à Lafcadio de paraître sans bruit.

Avec une rigueur sans défaillance, il arrêtait son texte presque à chacun de ses mots. Travail pénible et presque irritant pour l'acteur qui adore qu'on lui laisse, ne fut-ce que pendant cinq minutes, la bride sur le cou, simplement pour montrer ce qu'il sait faire. Mais André Gide n'avait pas porté les « Caves » pendant quinze ans pour les jeter en pâture aux émois personnels des Comédiens Français. Ceux-ci le comprirent rapidement et si les premiers contacts furent rugueux, sans cesser d'être courtois, les seconds furent délicieux et durèrent presque trois mois. Car pendant trois mois nous avons répété comme des enfants, je dirai même : comme des enfants sages.

La récréation nous était interdite. André Gide haïssait la dispersion. Il s'irritait quelquefois d'un manque de simplicité de la part des comédiens. Il en était pourtant un peu responsable, car, pris de timidité, mes camarades et moi, nous n'osions lui faire une suggestion qu'après avoir usé pour la lui présenter de mille circonlocutions. Pour lui ce n'était que du temps perdu. Mais bientôt, grâce à sa volonté d'accomplir un travail vraiment efficace et sincère, nous nous exprimions librement avec lui.

Voilà, raconté brièvement, toute la préparation de la mise en scène des « Caves du Vatican ». Ce petit récit décevra sans doute : les théories originales n'y foisonnent pas, mais puis-je dire autre chose que la vérité ? Nous nous sommes passionnés et amusés pendant trois mois.

J'emprunte à M. P.-A. Touchard le récit de la répétition générale du 13 décembre :

« Ce soir-là, à la fin du gala où « les Caves » furent présentées à l'une des salles les plus brillantes mais les plus frondeuses qui se puissent rassembler dans le monde intellectuel, j'ai assisté à une expérience que je crois unique. Quand le rideau se fut baissé sur une atmosphère durcie, où des acclamations bruyantes ne réussissaient pas à rompre tout à fait ni le silence d'un respect quasi religieux mais déconcerté, ni la rage muette d'une hostilité d'un demi-siècle, à ce moment si terrible pour un comédien, où semble hésiter la réponse qu'il a voulu forcer par des mois de travail dans l'amour, où il se prend à douter de soi dans une angoisse assoiffée du moindre réconfort, les dix-huit interprètes des « Caves du Vatican », massés derrière la porte de fer qui sépare le plateau de la loge où se tenait André Gide, totalement oublieux de leur rôle, de leur propre succès, du public et d'eux-mêmes, ne vivaient plus que pour savoir si lui, le grand vieillard, si lui, le maître vénéré, aimé, chéri, si lui n'avait pas été déçu par eux. »

Le lendemain de cette représentation, j'allais trouver André Gide chez lui. Il était déjà au travail, il coupait, arrangeait et récrivait des scènes entières. Les dixième et treizième tableaux furent supprimés.

A la quinzième représentation, nous répétions encore une nouvelle version de la dernière scène.

Pour André Gide la première représentation devant le public n'était pas un aboutissement mais le point de départ d'un nouveau travail.

Jean MEYER.



Tableau 1. **Rome, chez Anthime**



Tableaux 2 et 6. **Paris, chez Julius**



Tableaux 3 et 7. **Paris, chez Lafcadio**

Décors pour les caves du Vatican



Tableau 5. **Paris**



Tableau 14. **Rome, place Saint-Pierre**



Tableau 17. **Le wagon-restaurant**

Maquettes de J.-D. Malcles

EXPOSITIONS

TOULOUSE-LAUTREC

et le

THÉATRE

Le 50e anniversaire de la mort de Toulouse-Lautrec a été célébré concurremment à Paris par deux grandes expositions : celle de l'Orangerie, qui réunissait l'essentiel de son œuvre peint, et celle de la Bibliothèque Nationale, consacrée à son œuvre graphique. Occasion pour l'amateur d'embrasser l'ensemble d'une production extraordinairement attachante. Et, pour le visiteur plus spécialement orienté vers les problèmes du théâtre, occasion de découvrir à la fois de nombreux prétextes à réflexions et des éléments de documentation d'un prix exceptionnel.

C'est surtout à la Bibliothèque Nationale que notre prospection ainsi dirigée allait être féconde. Après avoir admiré les vastes cimaises de l'Orangerie et goûté le choix et la présentation des œuvres dont M. Michel Florisoone, Conservateur au Département des Peintures au Musée du Louvre, a assumé une large part, je me suis donc rendu rue de Richelieu où j'ai eu la bonne fortune d'être guidé de panneau en panneau et de vitrine en vitrine par M. Jean Adhémar, Conservateur-adjoint au Département des Estampes, auquel M. Julien Cain, grand maître de l'entreprise, et M. Jean Vallery-Radot avaient confié le soin de préparer cette rétrospective et de rédiger le très remarquable catalogue qui en éclaire la portée.

Je tiens à dire tout de suite combien les quelques aperçus qui feront la matière de cette brève étude doivent à l'érudition de mon guide, et mieux : à sa pénétrante connaissance de l'admirable artiste dans la familiarité duquel il vient de vivre longuement.

Mon propos allait m'amener à opérer un choix parmi les toiles et les dessins de Lautrec selon que leur sujet relève du théâtre proprement dit, ou de genres annexes comme le music-hall, le café chantant ou le cirque. Choix dont je ne me dissimule pas d'ailleurs qu'il comporte quelque arbitraire, la ligne de partage de l'un à l'autre étant souvent difficile à tracer. En vérité, du point de vue qui nous occupe ici, l'intérêt de cette manifestation est double : d'ordre esthétique et historique.

Il y a d'abord chez Lautrec un étonnant observateur de l'atmosphère particulière au théâtre. Vie des coulisses, avec ses oppositions de morne grisaille et de féerie, de dur travail et d'apparente spontanéité (opposition qui avait déjà attiré Degas vers l'univers de la danse). Vie de la salle, avec son protocole : les loges qui s'emplissent de belles curieuses, d'obervateurs faussement détachés (ce thème de la loge, qui a obsédé Lautrec, avait tenté également Manet, Renoir, Mary Cassat et devait offrir un jour à Proust, au temps des Ballets

Russes, le prétexte d'une de ses plus célèbres variations); les entr'actes animant les foyers, l'heure enfin de la sortie qui reforme au long des escaliers les couples appesantis et solennels. Certes, la disposition des lieux, l'aspect du public diffèrent selon le cadre du spectacle, selon qu'il s'agit des couloirs moelleusement tapissés de rouge de la Comédie-Française, des jardins des Ambassadeurs avec leurs architectures de treillages, leurs masses d'ombre ponctuées de guirlandes lumineuses, ou de la piste de Médrano, ceinturée de gradins et dominée par les tribunes drapées de velours, du haut desquelles les cuivres déversent leurs tonitruants éclats. Ces images, cependant, dans leur diversité, participent aux mêmes contrastes, à ce même appel au dépaysement, à cette même quête du rêve chez le spectateur, au même courageux et souvent douloureux effort de dépersonnalisation chez le comédien, que nous suivons de derrière un portant, tendu dans l'effort, aveuglé par la rampe, pour le retrouver démaquillé, paillettes et strass abandonnés, se hâtant vers la sortie des artistes, guetté par la nuit froide où se silhouette la masse tintinnabulante d'un fiacre de louage.

Mais le recul du temps a ajouté à cette vision, qui n'avait pas d'autre ambition que d'être vraie, une perspective supplémentaire, celle d'un témoignage. A nos yeux, Lautrec apparaît aussi comme un annaliste et, comme tel, incomparable. Pour qui aime le théâtre, pour qui mesure ce qu'ont d'essentiellement éphémère les plaisirs qu'il dispense (et nous savons tous le prix émouvant que confère à ces plaisirs cette fragilité même), pour qui s'est attristé parfois de voir se défaire sous ses yeux, dans l'instant même où la chute du rideau les dénouait, l'enchaînement des minutes heureuses, pour qui a ressenti la nostalgie des voix éteintes et des visages effacés, quelle aubaine que cette rencontre d'un merveilleux dessinateur et de quelques-uns de ces artistes de la scène dont le nom a survécu à leurs prestiges. Et ici, le choix ne va-t-il pas se justifier ?

Qu'on songe seulement combien le temps a été avare de valables documents concernant l'art de l'acteur. Les portraits eux-mêmes sont rares, et lorsque la chance a voulu que le talent du peintre réponde à l'illustration du modèle, souvent nous n'avons qu'une comédienne à la ville (la Jeanne Samary de Renoir, ce chef-d'œuvre, mais qui ne nous apprend rien sur Toinette, ni sur Dorine) ou, au mieux, qu'une image figée dans les atours d'un rôle, hors du mouvement, de la lumière de la scène. Au point qu'il nous arrive d'attacher plus de prix à un simple croquis, mais saisi sur le vif, qu'à des ouvrages plus ambitieux : telle esquisse de costume, de Chassériau pour Rachel, de Lami pour les comédies de Musset, les carnets de notes de Berthold Mahn, aux soirées du Vieux-Colombier, le Dehelly en marquis du *Misanthrope*, dessiné par Dufy pour le programme de sa représentation d'adieu.

Exemples isolés. Avec Lautrec, par contre, en si peu d'années seulement, sur lesquelles planait la menace d'un mal qui ne pardonna pas, quelques-uns des plus grands noms du théâtre d'alors ont pu s'inscrire sur ces pages ou sur ces châssis que nous voyons aujourd'hui sauvegardés : Mounet-Sully et Bartet, Sarah Bernhardt, De Max, Réjane, Marthe Brandès et Le Bargy, Leloir, Coquelin, Lucien Guitry et Jeanne Granier, Antoine et Gémier, Lugné-Poë et Berthe Bady. Telle est cette étonnante galerie : la Comédie-Française, le Boulevard, le Théâtre Libre, l'Œuvre...

Toulouse-Lautrec et le Théâtre. Quelle affinité attira l'homme vers cet univers particulier et valut à ce monde de merveilleux fantômes de bénéficier, plutôt qu'un autre, des privilèges de son génie d'artiste ?



HENRY SAMARY
dans *Mademoiselle de la Seiglière*, à la Comédie-Française (1889)
(*Orangerie nº 20 du Catalogue,*
à M. Jacques Laroche, Paris)

Sans doute, en premier lieu, une prédisposition profonde. M. Adhémar a réuni un certain nombre de photos qui nous montrent le goût de Lautrec pour le déguisement et la mystification. Sa difformité, dont il cache avec une pudeur intransigeante de quelle souffrance elle se soldait pour lui, Lautrec se plaît tantôt à l'exagérer par la bizarrerie de son habillement, tantôt à susciter une équivoque entre cette laideur subie et une laideur volontaire, transposée jusqu'au style. A l'extrême de cette tendance, se situe la curiosité de Lautrec pour le masque et les spectacles qui l'utilisent. Dans un ordre d'idée qui n'est peut-être pas si éloigné qu'il paraît de notre propos, M. Florisoone a cherché à dégager, dans sa préface au catalogue de l'Orangerie, avec beaucoup de tact et de délicatesse de cœur, quelques-unes des raisons qui ont pu pousser Lautrec, à telle époque de sa vie, vers ces maisons d'illusion où il cherchait refuge. Besoin paradoxal de tendresse, mais aussi besoin de justifier par son art certaines servitudes et certains aspects réprouvés des rapports humains.

Lautrec, en face des spectacles du théâtre, tantôt se tient à l'affût de la vérité la plus littérale et la plus impitoyable, tantôt prend du recul, et cherche au contraire à capter la féerie surgie de l'éblouissement de la rampe. La série des études qu'il a composées d'après May Belfort est particulièrement instructive à ce point de vue : à des dessins au trait rigoureux répondent des pastels dans lesquels la silhouette cocasse se dissout dans le poudroiement des couleurs étincelantes.

Il y a aussi un aspect social à ce problème des sources psychologiques de l'inspiration de Lautrec. Aristocrate par sa naissance et



JANE AVRIL
sortant du Moulin-Rouge
et mettant ses gants (1892)
(Orangerie n° 37. The Courtauld Institute of Art, Londres)



GABRIEL TAPIE
dans un couloir de théâtre
(1894)
(Orangerie n° 50. Musée d'Albi n° 75)

demeuré jusqu'à sa mort un fils aimant et respectueux, Lautrec n'en a pas moins rejeté, à travers son expérience de la vie et de la peine des hommes, les conventions dont il a pu mesurer l'hypocrisie. Et n'est-ce pas une volonté d'ironie qui le pousse à choisir pour modèle, dans sa « Sortie de Théâtre » une de ces pensionnaires de la rue des Moulins qu'il aimait à mener au spectacle, bougeoisement vêtues, en leurs jours de « liberté » ?

Mais il y a plus : on peut dire que la vision de Lautrec, même lorsqu'il observe des milieux, des épisodes de la vie contemporaine très éloignés du théâtre, est proprement théâtrale : il suffit pour s'en convaincre de regarder une composition comme celle née des impressions d'audience du « Procès Arton ».

Nous en avons assez dit pour nous assurer de ce que la prédilection de Lautrec pour le monde du spectacle n'est pas accidentelle, mais participe étroitement au plus intime de lui-même.

Cependant, dans l'animation et la diversité de cette vie parisienne de la fin du siècle, des circonstances particulières allaient diriger Lautrec de préférence vers tels ou tels spectacles. Nous avons indiqué plus haut, sur le plan du théâtre proprement dit, quelques-uns de ces pôles d'attraction : la Comédie-Française, le Théâtre Libre et l'Œuvre, et quelques scènes du Boulevard.



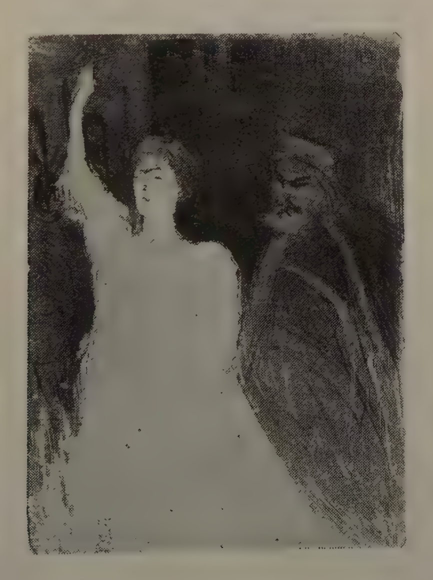
LELOIR et MORENO, dans *les Femmes savantes*
(*Chez Kleinmann. Sept.* 1893. *N°* 39 *du catalogue*)

La Comédie-Française, Lautrec a confié parfois à des amis ce qui l'y attirait : la solennité du lieu, le climat dévotieux de la salle, la dignité un peu compassée des ouvreuses : petits aspects pittoresques d'une séduction à laquelle nous avons dû ces quelques planches grâce auxquelles nous ont été miraculeusement conservées quelques images précieuses. Voici Julia Bartet, dressée dans la pâleur de ses voiles et clamant, bras tendu, la protestation d'Antigone, tandis que, dans l'ombre, la carrure puissante de Mounet-Sully évoque l'aveugle tyrannie de Créon. Voici Marguerite Moreno, hiératique et lointaine Armande, perdue dans ses songes, tandis que Leloir-Trissotin se cale dans un fauteuil à haut dossier, pour dévider le sonnet qui fera pâmer Philaminte. Voici, dans une scène de *Cabotins,* Marthe Brandès, au beau visage aigu, et le hautain Le Bargy, impeccablement sanglé dans une de ses fameuses redingotes de dandy. Voici Coquelin aîné en marquis de Molière, et Henry Samary, débutant un peu emprunté, sous l'uniforme de chasse de Raoul de Vaubert, dont la valeur mauve se détache sur les verdures stridentes des châssis de feuillage et des gazons artificiels du parc de la Seiglière.

Lautrec fréquente peu l'Opéra. A l'encontre de Degas, formé au goût de la musique dès sa jeunesse par un père mélomane, et que cette formation avait contribué à orienter vers le théâtre lyrique et le ballet, le maître d'Albi préfère aux nobles cadences de Rameau, de Glück, aux grands airs de Rossini ou de Verdi, à la véhémente magie de Wagner, la chanson, voire la rengaine, gouailleuse ou sentimentale que fredonnent ou sifflotent, l'espace d'une saison, la midinette ou le petit porteur de télégrammes.

Mais, en ces années 1890, la Maison de Molière n'a pas l'exclusivité des acteurs illustres. Une transfuge, Sarah Bernhardt, installe *Phèdre* à la Renaissance, et la voici, torturée et défaillante, entre les bras d'une Œnone maléfique et monstrueuse. Sur la même scène, Lucien Guitry et Jeanne Granier vont, un peu plus tard, créer *Amants* de Donnay; une amitié se noue alors entre le peintre et le comédien. Aux Variétés, Réjane incarne Madame Sans-Gêne, et nous voyons ici l'ancienne blanchisseuse devenue Duchesse de Dantzig prendre sa leçon de maintien, sous les lambris impériaux, auprès d'un Galipaux sautillant et sourcilleux. A l'égard de Réjane, d'ailleurs, comme à l'égard de Sarah, l'œil de Lautrec est sans complaisance. Sa conception de la beauté n'est pas celle des portraitistes de Salons; elle s'attache plus à la singularité qu'à la noblesse ou à l'agrément; c'est pour cette raison que ses préférences vont à celles — une Marthe Brandès, une Berthe Bady, une Polaire — dont les traits se parent de cette étrangeté qui le séduit avant tout. Aux frontières du Boulevard et des scènes d'opérette ou de revue, nous cueillerons encore cette charge de *la Belle Hélène*, où les chefs d'emploi d'une troupe comique fameuse sont hardiment typés : Mme Simon-Girard, Brasseur et Guy, — et nous suivrons un instant, dans *le Fils de l'Arétin*, le lumineux sillage des étoiles de Marcelle Lender et de Lavallière.

Cependant, en marge des scènes officielles ou consacrées, des tentatives plus neuves se font jour. Le Théâtre Libre est évoqué par quelques pages où des noirs profonds équilibrent le trait léger du croquis : Antoine et Gémier, conjonction émouvante. Lautrec a, d'autre part, été mis en rapport avec un jeune aventurier du théâtre qui partage alors l'atelier de peinture de Pierre Bonnard : Lugné Poe, qui accomplit à l'Œuvre ses premières armes. Pour lui, il dessinera des programmes et jusqu'à des projets de décors, nous conservant



BARTET et MOUNET-SULLY, dans *Antigone de Sophocle*
(N° 45 du catalogue)

aussi quelques images de ses spectacles : *Rosmersholm, Au delà des Forces Humaines, l'Image,* de Maurice Beaubourg. Quelques figures de femmes traversent encore ces évocations : Léonie Yahne chez Antoine, et, chez Lugne Poë, Mlle Baldy, dont la nerveuse silhouette d'une minceur ondoyante ploie et se distord en si expressives arabesques.

Outre cette familiarité avec des comédiens, Lautrec a connu également des auteurs : Romain Coolus, André Rivoire, le jeune Tristan Bernard, dont l'amuse la barbe de faune. Et il est une autre rencontre, idéale celle-là et que n'ont pas sanctionnée des rapports de peintre à modèle. Nous voulons parler de Jules Renard. Rencontre de tempéraments, qu'a très finement soulignée M. Adhémar par le choix de certains des textes qui commentent, dans son catalogue, les images de théâtre de Lautrec. Par exemple, à propos de Marguerite Moreno, cette note du *Journal* : « ...son profil d'Egyptienne, on le dessinerait au charbon sur un mur ». Lautrec a-t-il connu ce trait de l'écrivain ? Sa propre vision a su, en tout cas, curieusement y répondre.

Ainsi, grâce à cet admirable répertoire de lignes, de masses contrastées, de taches colorées, tout un moment du théâtre revit pour nous : repères fixés par l'intuition d'un étonnant sourcier servi lui-même par quelques providentielle conjonctures. Et l'hommage des historiens du théâtre, en cette année de célébration, ne pouvait manquer de comporter quelques nuances particulières de ferveur et de gratitude.

JEAN NEPVEU-DEGAS.



LES ENTRETIENS DE LA SOCIETE EN SORBONNE

PROBLEMES DE LA MISE EN SCENE DES CHEFS-D'ŒUVRE CLASSIQUES



Les trois derniers « Entretiens » de la Saison (correspondant avec la fin de l'année scolaire), ont attiré une grande affluence, si grande que l'amphithéâtre Descartes ne réussit pas à la contenir (1). Nous ne pouvons songer à donner ici le compte rendu *in extenso* des exposés et des « débats » auxquels ils donnèrent lieu. En voici l'essentiel.

I

LE THÉATRE ÉLISABÉTHAIN

(24 février 1951)

Selon le protocole établi, M. Van Tieghem expose le point de vue de l'historien. Il rappelle l'ardente activité, l'immense production dramatique de l'époque élisabéthaine — « le miracle élisabéthain » dit Gaston Baty — du règne d'Elisabeth à celui de Charles Ier : quinze théâtres, dont M. Van Tieghem précise la disposition : « l'O » (en fait octogonal) qu'entourent aux trois quarts les spectateurs, l'absence de rideau d'avant-scène conditionnant la mise en scène (enlever les cadavres, etc...), pénétrant le parterre debout, les deux étages de balcons circulaires, — public bruyant, d'où nécessité de forcer « les effets » et de donner large place à l'expression corporelle, M. Van Tieghem décrit l'évolution du dispositif primitif (cour d'auberge à l'origine), — il insiste sur l'existence d'équipes de création **collective,** — la plupart des auteurs étant aussi comédiens et travaillant dans un

(1) Nous prions les membres de la Société et leurs amis qui n'ont pu pénétrer dans l'amphithéâtre, de vouloir bien nous excuser. Nous n'osions espérer un tel empressement. Il nous a surpris. Des mesures sont prises pour que, cette saison, des places soient réservées aux membres de la Société qui voudront bien nous en faire la demande. — S.H.T.

constant contact avec les acteurs de métier et les nécessités de « l'entreprise théâtrale ».

Cet exposé, d'une remarquable concision, synthèse familière et documentée des innombrables études concernant « le problème élisabéthain » valut à M. Van Tieghem les applaudissement reconnaissants de l'assistance, en majeure partie composée d'étudiants et d'élèves du Conservatoire National d'Art Dramatique et de praticiens du théâtre.

Le point de vue du metteur en scène moderne est donné par M. Julien Bertheau, sociétaire de la Comédie-Française.

Certes, dit-il, il faut se référer aux documents, mais il faut ensuite savoir les oublier. Et d'ailleurs, les conditions ne sont plus les mêmes : contrairement à ce qui se passait à Londres au début du XVIIe siècle, le metteur en scène moderne se trouve en face d'un public qui ne se sent plus en contact *direct* avec le drame, et avec des interprètes qui, — quel que soit leur tempérament, leur talent, — n'en sont pas moins éloignés. Il ne peut s'agir de « reconstitution »... Et puis, il y a les clowns et leurs cascades et lazzis, nés d'une nécessité alors inhérente aux conditions de la représentation dont il faut aujourd'hui justifier et rendre dramatiquement vraisemblable la présence.

Comment recréer ce « climat élisabéthain » sur le plateau du Théâtre Français, en 1950 ? L'essentiel du problème, selon moi, est là. Ou plus exactement créer un climat analogue ? »

M. Julien Bertheau expose comment il s'est efforcé de le réaliser, lorsqu'il a monté le *Conte d'Hiver,* de Shakespeare (2) (dans l'adaptation de Claude-André Puget), en collaboration avec René Moulaert, pour la conception et la réalisation du dispositif.

Ce dispositif — planté sur la scène à l'italienne de la Salle Richelieu — s'efforçait de retrouver les contraintes et les possibilités techniques du dispositif original (changements de lieu rapides, appel à l'imagination des spectateurs placés devant « un tréteau nu », quelques bouts de bois et quelques morceaux de tissus). Les ressources modernes de l'éclairage pouvaient aider le public à s'évader des « conventions » contemporaines et à « entrer dans le jeu », avec un minimum d'effort; M. Julien Bertheau n'a pas manqué de les utiliser.

Techniquement, le problème de « la figuration » n'était pas moins important, dit M. Julien Bertheau; et il évoque, avec gratitude, l'enseignement qu'il reçut de Charles Dullin : « qui savait, avec cinq personnages, donner l'impression d'une foule. Quinze acteurs (3) qui vivent l'action valent mieux que deux cents figurants qui ne sauraient s'y introduire... »

« J'aurais voulu, dit-il, mélanger Léontès au public, *l'y projeter*. Je l'ai fait jouer à l'extrême pointe du dispositif... »

Dans la complexité du *Conte d'Hiver,* M. Julien Bertheau croit pouvoir discerner une partie, en quelque sorte, de contemplation

---

(2) Nous rappelons que Jacques Copeau traduisit le *Conte d'Hiver* en collaboration avec Mme Suzanne Bing et qu'il le monta en février 1920, au Théâtre du Vieux-Colombier dans le « dispositif fixe » inspiré des principes élisabéthains. (Voir R.H.T., n° III, 1948-1949.)

(3) Des élèves du Conservatoire National d'Art Dramatique dirigé par M. Paul Abram.

humaine, et une partie que, pour se faire mieux comprendre, l'on pourrait rapprocher de « l'opérette » ou, si l'on veut, de la *Commedia dell'Arte* dont Shakespeare subit l'influence...

De son travail, Julien Bertheau tire la confirmation de ce qu'il avait toujours pensé : « il y a dans le *Conte d'Hiver*, tant d'inventions, d'indications, de possibilités *spécifiquement théâtrales* que Shakespeare m'apparaît, à moi comédien et ouvrier du plateau, le créateur dramatique complet, le dramaturge par excellence. Il n'y a que Molière qui, de ce point de vue tout personnel (le point de vue de mon métier), lui puisse être comparé... »

M. Jean Vilar, qui avait réussi au dernier moment à s'échapper de ses occupations pour être des nôtres, est reconnu et salué par d'ardents applaudissements. Il confirme ce que venait d'exposer Julien Bertheau. Il rend hommage aux travaux des historiens du théâtre, mais, dit-il, « la meilleure façon, — presque la seule, — pour nous, hommes du plateau, de retrouver la vérité du message shakespearien, c'est le texte et le travail des comédiens et du metteur en scène sur ce texte, en fonction des moyens matériels dont nous disposons et du public que nous nous efforçons de rassembler dans une même adhésion au drame, dans des circonstances données, à une époque et dans un certain lieu... »

A cette question : « Que peuvent tirer, en 1951, auteurs, comédiens, décorateurs, spectateurs, « amateurs » et critiques professionnels, du contact avec le théâtre élisabéthain ? », Jean Vilar répond : « Une leçon de liberté, une leçon de violence, non seulement dans le dessin des caractères, mais dans leur interprétation. Nous ne devons pas craindre de faire appel à l'imagination, à la collaboration du public. Les expériences que j'ai faites, en essayant de faire revivre *La Tragédie du Roi Richard II*, hors du « bâtiment » théâtre, en plein air, en Avignon, m'ont confirmé dans ce sentiment. L'invention (et la fidélité au génie shakespearien) naît précisément de l'obligation d'adapter « la mise en scène » à des lieux non prévus pour la représentation. La seule façon, pour nous, de comprendre pleinement les chefs-d'œuvre élisabéthains — et d'aider les historiens à mieux en pénétrer le sens et la forme — c'est d'essayer, librement, honnêtement, sans idée préconçue, à l'écart de toute « théorie », de leur redonner mouvement et vie, dans des circonstances et un cadre « extra-théâtral ».

MM. Van Tieghem, Julien Bertheau, Jean Vilar, ont si pleinement satisfait l'attente de l'assistance, que celle-ci s'est retirée sans que ces exposés aient donné lieu à questions et débats... Mais nous avons senti, dans cette réserve même, à quel point cet entretien a servi et l'histoire et la pratique du théâtre. De nombreuses lettres et visites devaient par la suite nous en apporter la confirmation.

II

LA TRAGÉDIE CLASSIQUE

(7 et 14 avril 1951)

Nous ne résumerons pas ici l'exposé de M. Jacques Scherer sur les conditions de la représentation tragique au XVIIe siècle (dispositif

scénique, « visites », style du jeu, atmosphère historique, public). Il a magistralement traité ces questions dans un livret récent [4].

Nous avions demandé à M. Jean-Louis Barrault de nous dire sa propre attitude de metteur en scène et de comédien devant le problème.

« Texte d'abord, répond J.-L. Barrault, un texte qu'il s'agit de déchiffrer, comme un musicien déchiffre une partition. Tout y est contenu. A nous de savoir lire et de réaliser ce qui est écrit, comme c'est écrit, — et rien d'autre. »

Pendant près d'une heure, sans une note, avec la générosité, l'abondance, la franchise et la simplicité qui lui sont naturelles, J.-L. Barrault s'est efforcé de « s'expliquer » sur la tragédie classique et plus particulièrement sur *Phèdre* qu'il a monté à la Comédie-Française [5]. De la sténographie de cette *déclaration* (oui, dans le sens amoureux du mot) nous extrayons ces quelques passages qui nous ont paru les plus significatifs et les plus riches en résonances diverses :

« Un classique est devenu classique parce qu'il s'est écoulé 200 ou 300 ans. Au temps où ce *classique* a été créé, c'était une pièce *moderne*. On peut trouver des documents sur la façon dont la pièce était montée, on ne peut reconstituer le public devant lequel elle était jouée. Quand nous nous trouvons sur un plateau, en face d'une tragédie classique à monter, l'érudition disparaît et s'effondre... Quand j'ai eu l'occasion de monter *Phèdre,* j'ai lu beaucoup d'études et de commentaires sur *Phèdre*. En définitive, je me suis trouvé devant l'indication de Mahelot, machiniste de l'Hôtel de Bourgogne : « Le théâtre est un palais voûté. Une chaise pour commencer ...» et devant 1.654 alexandrins. »

« Les costumes ?... On sait qu'au XVIIe siècle les acteurs jouaient *Phèdre* dans des costumes modernes... On peut faire un costume dix-septième siècle à l'antique, ou un costume antique; pour ma part, ça m'est complètement égal. »

« Ce qui importe, c'est l'interprétation. »

« Quand on se trouve devant les personnages de Racine, l'homme Racine ne peut être oublié. Le Néron de *Britannicus* est moins romain que racinien. A travers Britannicus et Astyanax on retrouve le jeune enfant de Port-Royal, comme on retrouve, à travers Hermione et Néron le révolté de la *Réponse aux imaginaires*. Je crois que c'est surtout une mise en scène de Racine que l'on peut, que l'on doit, faire quand on monte une tragédie de Racine.

« Qu'est-ce qu'une tragédie ? Les définitions abondent et toutes sont acceptables. Je vous communique humblement la mienne : toute tragédie commence là où l'instinct de conservation se limite et s'arrête. Le personnage tragique va au delà de son instinct de conservation et c'est là la frontière entre la comédie et la tragédie : l'instinct

---

(4) *La Dramaturgie Classique* (édit. Nizet), C.R. de Ph. Van Tieghem, R.H.T. n° I, 1951.

(5) Cf. sa *Mise en scène de Phèdre*, dans la collection « *Mises en scène* », dirigée par P.-A. Touchard. Edit. du Seuil, 1946.

de conservation dépassé ou devant lequel on recule. Lorsque M. Jouvet joue Arnolphe, au moment même où le drame d'Arnolphe — on le sent très bien — va l'atteindre, le personnage fait une pirouette... et il s'en va. Il a une réaction qui fait redescendre la température. S'il s'agissait d'un personnage de tragédie, il resterait là et *il en remettrait.* Il dirait :

« Grâce aux dieux mon malheur passe mon espérance. »

Une espèce de volupté tragique qui chipe aux dieux sa propre destruction. Il y a défi. »

« N'y a-t-il pas dans la tragédie une volonté, un besoin, un appétit de justice, commun à l'époque où la tragédie a été créée et à notre époque ? Une permanence du désir plus ou moins conscient qu'a le public de voir le théâtre rendre la justice. Il y a des raisons d'Etat posées, il y a des passions qui fissurent les personnages; l'équilibre de la vie tend à se rompre : on règle des comptes. Oui, il s'agit d'un véritable *règlement de comptes,* sur le plan essentiel; et à la fin, soit par l'intervention des dieux, soit par l'intervention automatique des actions et des conflits, justice est rendue. » (6)

« ... L'alexandrin ? Il y a des alexandrins d'action, qui sont comme les charpentes et les contre-forts de la tragédie; si on les mettait bout à bout, en 150 alexandrins, toute la tragédie, en tant qu'action, serait jouée.

Il y a des groupes d'alexandrins qui forment une période et qui ont une vertu impressioniste. Il y a enfin le récitatif, dont certains ont dit qu'il faisait longueur et qu'il n'était qu'une digression poétique. Exemple : le récit de Théramène. Le professeur qui a osé déclarer que c'était « un monologue ampoulé et trop long » n'y connaît rien. Moi, ça m'émeut. Racine, en l'écrivant, en le plaçant là où il l'a placé, savait ce qu'il faisait.

Quand on arrive au dernier acte de *Phèdre,* il y a un moment, un état, comparable à ce qui se passe pour l'avion, sur la piste de décollage. Après avoir tourné à tous les tours, après une espèce de crise de mouvement en lui, il y a, tout à coup, une sorte de torpeur et d'apparente indécision. Quiconque a pris l'avion a pu le constater. En effet, quand, à l'extrême de la vitesse, on arrive au bout de la piste, tout à coup on se dit : Tiens ! Qu'est-ce qu'il fait l'avion ? Il y a une espèce de moment neutre. Pourquoi ? Parce qu'il y a eu nettement un débrayage, un déclic mental. Le moteur peut tourner plus lentement : l'avion vient de décoller, le personnage vient de décoller.

Et le récitatif part lentement... et il y a un envol de ce récitatif qui arrive au maximum.

---

(6) Au cours des débats qui suivirent, quelques auditeurs ayant discuté cette déclaration, M. J.-L. Barrault précisa qu'il découvre ou qu'il croit découvrir là un besoin de spectateur. « Le spectateur vient au théâtre pour repartir fortifié et il ne repartira fortifié que si vraiment tous les comptes ont été réglés et s'il est content de la façon dont les comptes ont été réglés. Je ne parle pas de la justice humaine mais de celle des dieux. Il faut que, d'une façon ou d'une autre, l'équilibre soit rétabli au moment où l'on était sur le point de verser dans la mort... Une espèce de lumière... »

Et M. Louis Jouvet précisa que la recherche de la culpabilité ou de l'innocence du personnage tragique relève d'une notion extra-dramatique. — « Nous n'avons pas à les juger : ils existent, ils vivent. »

Et alors, l'avion fait une vrille et retrouve la terre, — et une précipitation se fait à la fin du récitatif.

Qui de nous n'a pas, dans sa vie d'homme, subi l'épreuve d'une grande douleur. Devant le cadavre d'un être aimé, on est dans les sanglots, près de la crise de nerfs... Et tout à coup une sorte de calme se fait et voici que l'on se met à parler de la personne aimée... On raconte sa vie... Il y a une sorte de volupté douloureuse et tragique là-dessus : on finit le travail des dieux; puis, au moment où l'on arrive, dans le récit de cette vie, à la maladie, au dernier soupir, à la mort, où on retrouve la réalité, les sanglots recommencent, la crise de nerfs de nouveau menace : le récitatif est terminé. »

« ... C'est par la musicalité des vers et par le rythme que l'acteur arrive à répandre l'émotion et l'intensité tragiques, et non par une authenticité de douleur fiévreuse et forcenée qu'il ne pourrait physiquement soutenir pendant cinq actes... Je ne suis absolument pas ému par les tragédiens « à tripes ». Ils veulent nous montrer leurs tripes. Je trouve ça sale. C'est anti-classique. »

« ... Le geste dit « naturel » ne peut s'accorder avec l'alexandrin qui n'est pas une façon de parler « naturelle » pas plus que la construction de la tragédie ne correspond à une façon « naturelle » de vivre... On dit : l'alexandrin nous ennuie, la tragédie m'embête. On devrait dire la cacophonie des gestes des acteurs me casse les yeux. Une phrase de Proust (à propos de la Berma) illustre merveilleusement ce que je veux dire : « Ces acteurs disent à leur peplum : soyez majestueux, mais il y a toujours entre le coude et l'épaule un biceps qui ne sait rien du rôle. »

« ... Un geste se compose de trois parties : l'attitude, le mouvement et l'indication, c'est-à-dire le sujet, le verbe et le complément. « Je » vous montre. Je montre « vous ». C'est une phrase. Dès l'instant qu'on a compris qu'un geste était une phrase, on peut établir tout un vocabulaire de gestes, — et le geste obéit aussi au cœur, et si le cœur bat l'ïambe, le geste aussi bat l'ïambe; nous marchons l'ïambe si l'on peut dire. »

« ... J'aurais bien d'autres choses à dire. Mais je suis tenté de terminer ces propos en disant : Oubliez tout ce que je viens de dire. Chacun fait ce qu'il peut. Ce qui importe c'est de parvenir à se mettre dans « un état second » et être prêt à en mourir. »

Au cours du débat qui suivit, diverses questions furent posées par les auditeurs.

D'abord « la psychologie du personnage » : — Quand un groupe de comédiens, sous la direction du metteur en scène, aborde l'étude d'une tragédie, avant ou pendant les répétitions, est-ce d'abord la psychologie du personnage que vous représentez que vous cherchez à atteindre ou bien vous préoccupez-vous davantage de l'expression des sentiments et de l'émotion de ce personnage ?

M. J.-L. Barrault répond qu'il y a d'abord un travail collectif « d'infiltration, d'incubation... On fait connaissance avec les personnages : on se sent imprégné petit à petit. »

M. L. Jouvet intervient pour reconnaître qu'il y a au départ un travail psychologique : « Ce travail ne trouve sa récompense et sa justification que dans l'exercice du rôle, au moment où on le joue, au moment où les émotions que l'on éprouve en jouant se rencontrent avec les observations psychologiques faites auparavant. »

— « Travail psychologique assez réduit, déclare Jean Vilar, et beaucoup moins riche que celui que peut faire un moraliste, un professeur ou un critique dramatique. Il ne s'agit pas pour nous de nous imposer de dire en deux ou trois pages qui est le Cid ou qui est Chimène. Quand le metteur en scène met en scène *Chimène* ou le *Cid*, il s'appuie sur un ou deux points psychologiques qui l'aident dans son travail : ce n'est pas exactement la psychologie de Rodrigue mais celle de M. Dupont jouant Rodrigue, et qui concordera — avec ce que Corneille a voulu — si nous avons bien fait de confier le rôle à M. Dupont. »

Selon M. Louis Jouvet, pour l'acteur et le metteur en scène, il faut entendre le terme « psychologie » dans le sens d'amitié : « Par amitié, par fréquentation, on arrive petit à petit à une connaissance intérieure du personnage; les propos qu'il tient, le ton qui s'impose pour les dire vous communiquent, petit à petit, *d'une façon physique,* des connaissances qui sont peut-être beaucoup plus sûres que les connaissances psychologiques. On ne connaît vraiment un personnage que lorsqu'on l'a joué. On peut en parler avant ou après l'avoir joué. Mais quand on le joue on ne saurait en dire un mot : *on l'éprouve.* »

A une auditrice qui demande si l'on peut comparer la construction d'une tragédie avec celle d'une symphonie et s'il est possible de le marquer dans le mouvement général des acteurs, M. J.-L. Barrault répond que c'est là précisément ce à quoi doit s'efforcer le metteur en scène.

« Exemple ? Dans Phèdre, je crois que le premier mouvement — le premier acte — est tout en possibilités, sans aucun éclat, retenu, et peut être en mineur. Au II, les deux déclarations respectives d'Hippolyte et de Phèdre sont deux solos d'éclat; et du II au IV qui s'enchaînent, tout l'orchestre est en grandes vagues qui s'achèvent par les deux malédictions (d'Hippolyte par Thésée, d'Oenone par Phèdre). Au dernier mouvement, c'est l'incendie. Tout grésille, tout flambe de partout, tous les personnages sont en train de se consumer. Hippolyte entraîne Aricie pour la fuite; il y a le rythme de leur mariage aux portes de Trézène, ce mariage spirituel qui est grésillant et sourd. Puis, après le récit de la mort d'Hippolyte, la brûlure, la combustion de Phèdre... Toute la troupe doit se conserver pour cela et réserver toute la force pour les grandes vagues du troisième acte et les deux malédictions du IV. Oui, si l'on ne peut exactement appliquer la terminologie musicale à la tragédie, il y a une analogie certaine entre la façon dont doivent être exécutées une tragédie et une symphonie. »

L'abondance des matières nous oblige à remettre à un prochain numéro le compte rendu de l'Entretien du 5 mai 1951 : « La Comédie du XVIIe siècle », auquel participèrent MM. PIGNARRE et LOUIS JOUVET.

COMMUNICATIONS

DOCUMENTS RELATIFS A L'HISTOIRE DU THÉATRE CONSERVÉS AUX ARCHIVES DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE ET DE LA VILLE DE PARIS

I. Fonds des faillites du Tribunal de Commerce de la Seine (sous-série D. 4 U³)

Ce fonds, extrêmement important (environ 99.000 *dossiers pour la seule période* 1806-1899) *est en cours de classement : aussi n'est-il que partiellement consultable et les cotes indiquées sont-elles provisoires.*

Parmi les pièces qui composent chaque dossier les plus intéressantes sont le bilan (qui indique avec précision la situation financière de l'entreprise), le rapport du juge-commissaire sur les caractères et les circonstances de la faillite (qui assez souvent est à la fois une biographie du failli et une notice sur sa maison), et l'inventaire.

Le dépouillement systématique de ce fonds permettrait de renouveler une partie des articles du Dictionnaire des Comédiens *et d'apporter de nombreuses indications sur les rapports qu'entretenaient les directeurs de théâtre du* XIXe *siècle avec les auteurs et les artistes.*

La sous-série D. 4 U³ *est complétée par deux autres sous-séries : D.* 4 bis U³, *registres d'inscription des faillites de* 1806 *à* 1899, *et D.* 4 ter U³, *table alphabétique sur fiches des faillites de* 1806 *à* 1872.

MICHEL FLEURY,
Archiviste adjoint du Département de la Seine et de la Ville de Paris.

I

THÉATRE DES DÉLASSEMENTS COMIQUES

Faillite du Sr. Charles Hiltbrunner, ancien directeur du Théâtre des Délassements Comiques, déclarée le 24 décembre 1856.

D. 4 U³, *carton* 41, *n°* 13.644 (*cote provisoire*).

II

THÉATRE ITALIEN

Faillite du Sr. Benjamin Lumley, directeur du Théâtre Italien, déclarée le 4 mars 1853, à la demande de plusieurs artistes non payés. Le failli, ancien avocat anglais, qui exploitait le Théâtre de la Reine à Londres, obtint, en octobre 1850, le privilège du Théâtre Italien (qui venait d'être retiré à Ronconi), dans le dessein d'utiliser alternativement la troupe qu'il possédait en Angleterre, à Paris et à Londres. Mais, « alors que les désastres publics et particuliers de la Révolution obligeaient à supprimer ou à cacher le luxe sans lequel le Théâtre Italien ne pouvait vivre, les artistes n'en exigeaient pas moins d'énormes traitements », son loyer était exorbitant et les héritiers

Donizetti lui intentaient des procès. En octobre 1852, le ministre lui retira son privilège qu'il donna à M. Corty. Lumley repartit pour Londres mais le Théâtre de la Reine faisant de mauvaises affaires, son matériel fut vendu en février 1853.

Parmi les créanciers, Eugène Scribe et Halévy, chacun pour 3.000 francs. Considéré comme débiteur malheureux, Lumley obtint un concordat au mois de septembre.

D. 4 U[3], *carton* 57, *n*° 10.858 (*cote provisoire*).

III

THÉATRE LYRIQUE

Faillite de la Société Charles Réty et C[ie], ayant pour objet l'exploitation du Théâtre Lyrique, déclarée le 30 octobre 1862. Réty, né à Paris le 28 mai 1802, était fils d'un aide-comptable au Conservatoire qui fit faire à son fils des études musicales; à 18 ans il devint professeur suppléant au Conservatoire. Mis à pied au bout d'un an, il fut engagé comme souffleur de musique à l'Opéra-Comique où il resta jusqu'en 1829. En 1856, il fut nommé secrétaire général du Théâtre Lyrique, dirigé alors par Carvalho, et sa situation fut encore améliorée par les travaux littéraires et artistiques auxquels il se livrait en dehors. En 1860, il acheta pour 200.000 francs à Carvalho le matériel du théâtre, mais dut emprunter les trois quarts de cette somme. La première année, il joua, sans succès, deux ouvrages laissés par Carvalho et « *les chaleurs précoces* » lui causèrent le plus grand tort. De plus, en 1860-1861, l'Opéra et l'Opéra-Comique, usant d'un droit accordé par les règlements, engagèrent les artistes les plus aimés du public, M. Michelet, M[lles] Sax et Marimon, ce qui paralysa la marche du répertoire. Enfin, la Société des Auteurs dramatiques lui imposa de faire représenter les ouvrages reçus par son prédécesseur conformément à l'engagement qu'il avait pris en lui succédant. Il se soutint pourtant difficilement jusqu'en mai 1862, époque de la fermeture des théâtres, par des emprunts. A cette époque, malgré le succès de *La chatte merveilleuse*, de nombreuses poursuites furent engagées contre lui par les artistes et les fournisseurs. La confiance témoignée par plusieurs des plus importants créanciers, persuadés que la prochaine année théâtrale qui devait s'ouvrir dans la nouvelle salle de la place du Châtelet pourrait réaliser des bénéfices, l'engagea à demander un atermoiement de cinq ans qu'il obtint. Au dernier moment il ne put avoir, faute de fonds, la concession du ministère d'Etat et la combinaison échoua. Carvalho lui racheta le matériel 200.000 francs, moins 35.000 francs de billets souscrits en 1860. Réty donna sa démission de directeur au moment où il allait être révoqué et déposa son bilan. Pouvoirs de Léo Delibes et de Pauline Viardot, créanciers l'une de 11.000 francs, l'autre de 626 francs.

D. 4 U[3], *carton* 35, *n*° 848 (*cote provisoire*).

IV

THÉATRE NATIONAL (Ancien cirque)

Faillite du Sr. Henry-Conrad Meyer, ancien directeur du Théâtre National (ancien cirque), 39, boulevard du Temple, déclarée le 27 décembre 1850. L'inventaire, réduit aux seuls biens personnels du

failli, mentionne l'existence d'un livre de recettes et dépenses depuis le 25 décembre 1849.

D. 4 U³, *carton* 8, *n°* 9.714 (*cote provisoire*).

V

THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

Faillite de la Société de Beaumont et Cie, ayant pour objet l'exploitation du Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique, composée du Sr. Alfred de Beaumont et d'un commanditaire, déclarée le 27 novembre 1862. Alfred de Beaumont, d'abord peintre, puis remisier, avait profité de ses relations avec la banque de la Société Roqueplan et Cie, dissoute le 10 mai 1860, pour se faire commanditer et nommer gérant (société du 20 mai 1860). Au bout de dix-huit mois (26 janvier 1862) une décision ministérielle destitua Beaumont et rendit le privilège à un de ses anciens directeurs, le Sr. Perrin. Beaumont se réfugia en Angleterre.

D. 4 U³, *carton* 78, *n°* 964 (*cote provisoire*).

VI

THÉATRE DU PRINCE IMPÉRIAL

Faillite de la Société Gillet, Franconi et Cie, ayant pour objet l'exploitation du Théâtre du Prince Impérial, quai Valmy, n° 143, composée du Sr. Louis-Sébastien Gillet, dit Bastien Franconi, de la dame Héloïse Franconi (1), sa femme, du Sr. Dominique Augé, et d'un commanditaire, déclarée le 5 avril 1867. Inventaire du matériel, des costumes, des décors.

D. 4 U³, *carton* 84, *n°* 7.702 (*cote provisoire*).

VII

THÉATRE DU VAUDEVILLE

Faillite du Sr. François-Marie-Paul Dulin, directeur du Théâtre du Vaudeville, déclarée le 27 décembre 1860, sur dépôt de bilan du 22. Liste des créanciers, employés, musiciens, choristes, artistes (René et Henry Luguet, Déjazet pour 3.616 francs, etc...). Rapport des juges-commissaires : le failli paraissant « avoir été victime des circonstances fâcheuses dans lesquelles se sont trouvés la plupart des théâtres » est déclaré excusable par tous ses créanciers. Il avait déjà fait faillite en 1830 comme marchand de nouveautés; s'étant réfugié en Belgique où il exerça le métier de comédien, il put, grâce à un

(1) Héloïse-Hélène-Adrienne Franconi, née à Yères (*sic*), le 11 novembre 1811, fille de Jean-Gérard *Henri* [*dit Minette*] et de Marie-Jeanne-Eulalie Lequien.

héritage, rentrer en France et désintéresser intégralement les créanciers. En 1842, il prit la direction du Théâtre de Belleville et la conserva jusqu'en 1848. Il acheva de s'y ruiner et, son mobilier ayant été vendu à la requête d'un de ses créanciers, il obtint la direction du Théâtre du Vaudeville, sous-loua à un Sr. Pilté la salle et tout le matériel moyennant 300 francs par jour et diverses autres charges, dont le paiement de pensions à d'anciens artistes. Sans ressources personnelles, il eut la chance de jouer en 1849 des pièces de circonstance qui eurent un grand succès et produisirent d'abondantes recettes. Celles-ci diminuant à partir d'avril 1850, il ne put payer le loyer et fut emprisonné pour dettes à la demande du cessionnaire des droits des créanciers du Sr. Pilté. Il fut donc contraint de fermer le Vaudeville et l'administration lui retira son privilège qui constituait son seul actif.

Pendant la faillite, le théâtre resta fermé sauf pour quelques représentations que les artistes furent autorisés à donner pour leur compte.

D. 4 U^3, *carton* 8, *n°* 9.715 (*cote provisoire*).

VIII

THÉATRE DU VAUDEVILLE

Faillite de la Société en commandite Thibaudeau et Cie, pour l'exploitation du Théâtre du Vaudeville, déclarée le 29 juin 1854.

Jean-Baptiste-Joseph-Aimé Thibaudeau, né à Poitiers le 10 février 1817, fils d'un capitaine de cavalerie, y vécut jusqu'à vingt-quatre ans, faisant ses études au collège et commençant l'étude du droit. Il vint ensuite à Paris, travailla quelque temps au ministère de l'Intérieur en qualité d'employé amateur, revint à Poitiers puis, de retour à Paris, en 1843, entra au Théâtre Français comme acteur pensionnaire. Après son mariage, en 1845, il fut nommé directeur de l'Opéra National (1846) mais n'ouvrit pas; en 1847, il administra le journal dit *Le Moniteur Dramatique,* puis l'année suivante fut nommé secrétaire de la Légation de Florence avec le marquis de Boissy. Celui-ci ne partit pas et Thibaudeau, resté en France, devint quelque temps après officier d'ordonnance du général Changarnier. Il reçut en 1850 la direction de l'Opéra, ne la garda que quelques jours, puis obtint celle des Variétés, où il resta deux ans, et enfin, au mois d'octobre 1853, devint directeur du Vaudeville, dont il venait d'acheter pour 200.000 francs le droit d'exploitation et le droit au bail (dont le loyer était de 70.000 francs).

Il mit aussitôt le théâtre en société, grâce à un apport de la banque De Coislin, de Dieu et Cie, combiné de telle façon qu'il se trouvait entièrement libéré du prix d'achat et n'avait aucune somme à débourser personnellement. En prenant la direction, il avait été obligé d'accepter tous les engagements de ses prédécesseurs, engagements généralement onéreux, notamment en ce qui concernait les traités passés avec les employés et les artistes. Il en conclut lui-même quelques-uns qui rendaient énormes ses charges; une administration médiocre, et la faillite de la banque De Coislin qui fit perdre 60.000 francs à la Société achevèrent de le ruiner.

D. 4 U^3, *carton* 101, *n°* 11.729 (*cote provisoire*).

A propos d'un tableau de Watteau de Lille

LA PARADE FORAINE

ou

« ARLEQUIN DENTISTE »

M. Léon Moussinac nous communique la photo de ce charmant tableau de François-Joseph Watteau, dit Watteau de Lille [1], exposé en juin dernier, à la Galerie Charpentier, à Paris (Exposition « *Plaisirs de France* »). Il nous restitue l'atmosphère d'une parade foraine à l'époque du Directoire.

Il s'agit là d'une scène traditionnelle des paradistes italiens et français : « le jeu du dentiste » (qu'ont perpétué les clowns). Il se trouve déjà décrit dans un scénario de Flaminio Scala (*Il Cavadente*) :

« ... *Arlecchino cava fuora i suoi ferri; i quali sono tutti ferri da magnano, nominandoli ridicolosamente, lo fa se dere (Pantalone), e con la tanaglia li cava quattro denti buoni; Pantalone dal dolore s'attacca alla barba del cavadente, la quale essendo posiccia, li rimane in mano; Arlecchino fugge, Pantalone li tira dietro la sedai.* »

Même argument dans *Arlequin*, pantomime anglaise en trois actes et onze tableaux. Transformations de M. Blamire, du Théâtre Royal de Covent-Garden. Machines de M. Pierre Thuillier, machiniste du Théâtre des Variétés. Variétés, 4 août 1842. Le rôle d'Arlequin est joué par M. Howel.

« ... *Clown se décide à se laisser arracher la dent qui le fait souffrir. Placé sur un fauteuil, Clown se livre au docteur qui, en cherchant à lui extraire la dent, lui arrache la tête. Pantalon, très effrayé, ramasse la tête qu'il place sous le bras de Clown, tandis qu'Arlequin est allé chercher de l'onguent avec lequel il replace la tête de Clown qui n'éprouve plus aucune douleur. Clown, enchanté, paie le faux docteur...* »

Dans le tableau de F.J. Watteau, c'est un Arlequin (ou un Trivelin, car le costume semble être composé de bandes et non de losanges multicolores) qui opère et Gilles l'opéré. En se débattant, Gilles donne du pied dans la bassine que tient l'opérateur et répand son contenu sur les spectateurs, ce qui donne lieu à une agréable confusion. On peut se demander si le peintre n'a pas voulu représenter (devant la porte à gauche) le célèbre Arlequin du vaudeville, Laporte, qui en 1797 (le 3 avril) avait créé avec un durable succès un « *Arlequin dentiste* », vaudeville en quatre actes de Raffard-Brienne, pièce non imprimée mais dont la collection Taylor possédait un manuscrit. (Cf. Goizet, *Dictionnaire*, 1867.)

L. Ch.

---

(1) Né à Valenciennes, en 1758, mort à Lille, en 1823, élève de son père, Louis-Joseph Watteau (1731-1798) frère d'Antoine Watteau.

« **La Parade Foraine ou Arlequin dentiste** »
par F.-J. Watteau, dit Watteau de Lille. Exposition «Plaisir de France»
Galerie Charpentier, juin **1951.**



Collection Martinet N° **141**
LAPORTE
(Jean-François Rozière, dit)
(1775-1841)

LES SÉJOURS A PARIS D'UN MAGNAT DU THÉATRE : AUGUSTIN DALY

1886 - 88 - 91

Le 7 juin 1899 mourait à Paris Augustin Daly, l'un des plus grands impresarii du théâtre, âgé seulement de 60 ans (il était né le 20 juillet 1838). Comme il les avait bien remplies ces soixante années ! D'abord critique dramatique, auteur, adapteur des pièces les plus diverses, puis directeur non d'un seul mais de trois théâtres à la fois à New-York, il ne s'était pas contenté de ses succès américains. Ne gardant que la direction du New Fifth Avenue Theatre, il avait prospecté l'Europe au cours des années 1878-79, fondé à Londres un théâtre qui fut bâti en un temps record, mené rondement sa double ou triple carrière, dirigeant un théâtre permanent à New-York, saisonnier à Londres, des tournées dans toute l'Europe. Le livre de Forbes Winslow : *Daly's Theatre* paru à Londres en 1944, retrace cette voie si riche; abondant en détails, ils est pourtant incomplet sur un point : les séjours de la troupe à Paris où Daly donna sur la scène du Vaudeville des représentations en 1886, 1888, 1891.

Ces tournées méritent de retenir notre attention et par la qualité des acteurs, et par ce que révèle, à leur occasion, la presse, de l'état d'esprit des critiques dramatiques du temps ; aussi parce qu'au milieu d'un fatras, elles présentèrent à Paris deux comédies de Shakespeare dans une interprétation éblouissante : *The taming of the shrew* et *As you Like it.*

L'accueil que fit à Augustin Daly la presse de 1886 fut loin d'être chaleureux et tout autre que lui se fût sans doute découragé. Pourtant, c'était une troupe de qualité exceptionnelle qu'il présentait aux Parisiens : les « big four » comme on les nomme couramment, Ada Rehan, Mrs Gilbert, James Lewis, John Drew, et quelques autres excellents acteurs comme Otis Skinner, Phoebe Russel ou même Charles Leclercq. Mais, à l'annonce des représentations américaines, une sorte de cabale s'était formée. Un journaliste, délirant de chauvinisme, avait convié les spectateurs à manquer aux lois les plus élémentaires de la courtoisie et de l'hospitalité, pour ne rien dire des exigences de l'esprit critique. La troupe arrivait de Berlin. Affront insigne !... et le critique de s'écrier : « Le public parisien passe après le public berlinois ». Et d'insinuer que ces pièces sont non pas anglaises mais allemandes d'origine. « On a voulu se moquer du public parisien ! » De fait, trois sur quatre des pièces étaient adaptées de l'allemand, mais il ne semble pas que Daly ait songé à le dissimuler ; à vrai dire il prenait et présentait dans une adaptation souvent très libre, sans souci d'origine, les pièces qui lui semblaient propres à assurer le succès ; il a fait de même pour maints ouvrages français — (on lui doit en particulier une adaptation américaine de « l'Assommoir » et à chacun de ses séjours en France il achetait le droit d'adapter les nouveautés à succès) —. D'autres critiques, il est vrai, prétendaient que

ces mêmes pièces étaient impudemment démarquées du français. « Existe-t-il d'ailleurs, d'autre théâtre ? » Jacques Saint-Cére, le plus acharné contre Daly, donne ce conseil (1) : « Il serait bon, je crois, de montrer à ces Américains qui peuvent être d'excellents acteurs du reste, qu'on ne traite pas le public français comme le public de Buffalo ou de Chicago ». Faut-il rappeler, se demandaient quelques critiques, les injures de Wagner à notre égard ?

« On ne s'attendait guère
A voir Wagner en cette affaire » (2).

Autre grief au lendemain de la première : les membres de la colonie anglaise et américaine étaient venus au spectacle en tenue de soirée ! et ils allaient, selon le soiriste, couramment à l'Opéra en costumes à carreaux ! Preuve évidente du mépris des étrangers pour la France trop accueillante !

Disons toutefois, à l'honneur de la critique parisienne, qu'à ces débordements de passion et de sottise répondent avec mesure, bon sens et dignité les feuilletonnistes les plus qualifiés : Lapommeraye (3), H. Fouquier (4), H. de Pène (5), etc.

Le public ne semble pas avoir pris parti. Les Français sont peu nombreux au spectacle ; les résumés, qui ont été distribués, mal faits, ne leur permettent guère de suivre les pièces qu'ils ne connaissent pas. Les œuvres, cette première année, n'ont guère d'intérêt en elles-mêmes sauf *The country girl* de Wycherley.

Ce sont, adaptées par Daly :

A woman's won't de Gozlan (6),
Love on crutches de Heinrich Strobitzer (7),
Nancy and Company de Julius Roser (8),
A night off de Paul de Schoenthau (9).

Quelle pitié qu'un programme aussi pauvre pour de tels acteurs ! Chose étrange, les critiques français ne semblent pas s'être avisés de la qualité des interprètes. C'est tout juste si Lapommeraye les nomme et les loue avec quelque détail. « Ada Rehan, dit-il, s'impose à l'attention et à l'esprit »; encore lui reproche-t-il quelque préciosité dans son jeu et, à Otis Skinner « quelque chose de trop mécanique ». Par contre, la qualité de l'ensemble est unanimement louée.

Seul H. de Pène le trouve « correct, mais rien de plus ». Fernand Bourgeat écrit « la troupe m'a paru assez médiocre. Sa vraie qualité réside dans un ensemble très satisfaisant. C'est tout ce qu'on demande en province ». L'absence de souffleur étonne, et aussi l'élégance des hommes, supérieure à celle de nos comédiens. L'interprétation surprend par son souci de vérité. Lapommeraye insiste beaucoup « sur le réalisme ou même le naturalisme du jeu, de la mise en scène,

---

(1) Lettre ouverte à M. Stoullig, insérée dans la Revue dramatique.

(2) La bataille pour Lohengrin a commencé l'année précédente.

(3) Lapommeraye, *Paris*.

(4) H. Fouquier, *Le XIXe Siècle*.

(5) H. de Pène, *Le Gaulois*.

(6) Le couvert est mis.

(7) En fr. : L'amour boiteux de Ihre Ideals.

(8) Hablé Dichter.

(9) (En fr. : Une nuit dehors) de : der Raub des Sabinerinnen.

de la diction ». Cet art, selon un autre critique (10), « procède comme le roman anglais, par une suite de détails très observés, sans sacrifice à une idée maîtresse. Ce sont, à proprement parler, dit-il, des tableaux de mœurs qui m'ont semblé parfois poussés à la perfection. — Les acteurs jouent tous de la même manière. Ils parlent volontiers vite et doucement, en pince sans rire ; mais le discours est commenté par une mimique d'un soin extrême qui ne faiblit pas un instant ». Par contre, il se plaint que « le caractère des personnages ne ressort pas ». De manière à peu près analogue Lapommeraye juge qu'il y a là « trop de naturel » ; la scène demande un peu plus « d'apprêt ». Eternelle opposition de deux exigences, le naturel et le style, qui s'affirme à chaque visite en France d'une troupe étrangère.

Nullement découragés, les acteurs américains revinrent en 1888 et 1891. Les susceptibilités chauvines s'étaient calmées. Et l'affiche annonçait des pièces de plus haute volée : *The taming of the shrew* en 1888 et 1891, *As you like it* et *The school for scandal* en 1891. Je ne dirai rien des autres pièces : *The railroad of love* (11) et *The lottery of love* (12) ni des reprises des comédies de 1886. Arrêtons-nous un peu aux pièces shakespeariennes.

Elles n'étaient pas tout à fait inconnues aux Français. Etienne avait, en 1804, fait jouer au Théâtre Louvois « *La jeune femme colère* », adaptation assez fade, comme on les faisait à l'époque, de la pièce de Shakespeare. La troupe anglaise de Mr. Penley, venue à Paris en 1822, avait joué *The taming of the shrew*, rue Chantereine, au cours de ces représentations quasi clandestines à quoi l'avaient réduite les manifestations violentes de la Porte Saint-Martin. La troupe anglaise venue à l'Odéon en 1827-28 ne l'avait pas inscrite à son programme et Wallack en 1829, ou lors de son éphémère passage en 1855, ne le fit pas davantage. Je ne sache pas qu'elle ait été jouée par la suite dans le texte original ou en traduction. *As you like it* n'avait jamais été joué en anglais. Mais George Sand en avait donné en 1856 à la Comédie-Française une adaptation assez libre — elle avait notamment changé le dénouement —. Le succès avait été très vif, malgré l'affreux scandale causé par la présence d'un lutteur aux bras nus sur la scène. Il est vrai que, depuis lors, quarante ans s'étaient écoulés, soixante depuis les représentations anglaises. On avait joué en France les grands drames shakespeariens, sensiblement défigurés. Et les critiques se demandaient pourquoi Daly ne donnait pas plutôt *Hamlet, Macbeth* ou *Othello*. A quoi il eût pu répondre que sa troupe était une troupe de comédie — qu'au surplus ces deux pièces étaient des nouveautés : *la Mégère* avait été créée en janvier 1887 à New-York, en juin à Londres ; *As you like it* à la fin de décembre en Amérique, en juin en Angleterre, et qu'il souhaitait les soumettre au public parisien.

Sur *la Mégère* nous trouvons plusieurs articles de critique (13), pres-

---

(10) Fouquier : *Le XIXe Siècle*.

(11) Adapté d'une pièce allemande de Franz von Schoenthau et Gustav Kadelberg.

(12) Adapté du Divorce d'Alex Bisson et Anthony Mars.

(13) Les plus intéressants sont ceux d'Auguste Vitu (Le Figaro), L. Bernard Derosne (Gil Blas), Lapommeraye (Paris) où se remarque un réel effort de compréhension.

que aucun sur *As you like it* (14). A peine un soiriste nous apprend-il que « la salle est comble » (sans doute les compatriotes de l'auteur ou du directeur, en tenue de soirée) et « le succès grand ». Ada Rehan, « la meilleure interprète du rôle de Rosalinde qu'on ait vue de nos jours » selon un critique anglais (15) « peut seulement, selon H. B. (sans doute Henry Bauer), plaire, par raisonnement, à un amateur ; elle ne charmera certainement pas la majorité des spectateurs ». Tant il est vrai qu'une réputation n'est jamais acquise au théâtre !

« Grossière farce pour tréteaux italiens (16) » tel est le jugement général porté sur *la Mégère* (17). Seul, Bernard-Derosne y sent « la grâce et l'ingéniosité et le merveilleux génie théâtral de Shakespeare ». Sarcey s'indigne de cette intrigue grossière, de ce manque de galanterie. « Le Français sera toujours pour Agnès contre Arnolphe ». Voir frapper une femme, spectacle intolérable : « Et s'il me plaît à moi d'être battue ? » aurait pu répondre la belle Kate dans la langue de Molière. Le texte est si outré, poursuit notre critique, qu'Ada Rehan semble au début forcer le ton dans ce rôle dont il signale pourtant, à côté de l'outrance, le brillant. Et il regrette qu'on ne reprenne pas plutôt la vieille comédie d'Etienne. Lapommeraye après avoir posé cette question : « N'avais-je pas raison de prétendre que cette résurrection de l'œuvre originale faite par la troupe Daly était de nature à nous intéresser, nous, Français ? » termine son article, fort intéressant d'ailleurs et élogieux, par une comparaison entre *la Mégère...* et *le Maître de Forges !* Qui se fût douté que Georges Ohnet fût un émule de Shakespeare ? Un autre feuilletonniste (18) souhaite voir représenter à la Comédie-Française une imitation de la pièce. Est-ce à cette suggestion qu'obéit Coquelin aîné en apportant au comité une adaptation qui fut reçue ? L'œuvre était bien fade, mais, parée de tout le prestige de l'acteur; elle fut jouée, avec « un succès éblouissant » selon J. Lemaître, le 19 novembre 1891. J'aime à imaginer, quant à moi, que Coquelin était allé voir jouer la troupe du Vaudeville (19) et avait senti la qualité de la comédie.

Ainsi le beau talent des « big four » et de leurs camarades avait servi la cause shakespearienne (20). Mais les spectateurs français et la critique se désintéressaient maintenant des tournées Daly. En 1891, c'est des *Surprises du divorce* (The lottery of love) que Sarcey entretient ses lecteurs. Ni « les Débats », ni « la Nation », ni « le XIXe Siècle, ni « le Gaulois » ne se soucient plus de la troupe américaine. Il semble pourtant, qu'à défaut de Shakespeare, Sheridan pouvait retenir l'attention. Je n'ai pu trouver aucun article de critique qui lui fût

---

(14) Signalons toutefois un article signé H. B. (sans doute Henry Bauër de l'Echo de Paris) et un autre de L. Bernard-Derosne, fort bienveillant, mais non pas enthousiaste.

(15) William Winter, *Shakespeare on the stage,* London 1912.

(16) Hector Pessard.

(17) Sarcey juge l'œuvre « pleine de grossièretés insupportables et de révoltantes obscénités ».

(18) Vitu, qui consacre un long article à la pièce et insiste sur l'originalité du spectacle.

(19) Ce qui autorise la supposition est le fait que, dès 1886, Le Gaulois signale la présence de Coquelin cadet à une des représentations américaines : *The country girl de Wycherley.*

(20) Ada Rehan n'a jamais joué en France le rôle de Portia du *Marchand de Venise,* son triomphe.

consacré. Or *The school for scandal* a été imité tout au long du XIXe siècle (21). Disons, à la décharge des Aristarques du temps, que la « saison » américaine, très brève (22) se plaçait à un moment de relâche général des théâtres, de vacances pour les feuilletonnistes. Rappelons aussi l'ignorance de l'anglais de la plupart et l'indifférence de ce XIXe siècle finissant pour tout théâtre étranger dans la persuasion où il est de détenir le seul valable. Il faudra attendre que s'écoule un quart de siècle pour voir s'imposer la comédie shakespearienne sur notre scène. Encore l'intérêt qu'on lui manifestera sera-t-il fortement teinté de sentiment politique et de snobisme mondain. En 1886, 88, 91, la troupe de Daly ne pouvait espérer le succès qu'auprès des membres de la colonie anglaise et américaine venus en tenue de soirée pour lui faire honneur.

RENÉE LELIEVRE.

---

(21) La pièce a été traduite plus de 20 fois, imitée et jouée en français presque dès son apparition à Londres.

En 1789 au Théâtre Italien, en 1800 à l'Odéon sous le titre « L'Homme à sentiments ».

En 1807 aux Variétés étrangères : titre « L'Ecole de la médisance » - le 8 décembre 1824, à la Porte Saint Martin : titre « l'Ecole du scandale » - enfin, comme comédie-vaudeville sous le titre « Les deux cousins » au Vaudeville, le 12 janvier 1825.

Reprise en 1878-79 par Marie Dumas aux matinées internationales, elle entrait au répertoire de la Comédie Française dans la traduction d'Hégésippe Cler en 1879. La pièce avait été jouée par la troupe anglaise de 1827, à l'Odéon.

(22) Du 2 au 6 septembre - du 3 au 7 septembre 1888 - du 31 août au 5 septembre 1891.



MOLIERE AUX MARIONNETTES

A la suite de la question N° 49 parue dans notre Revue (N° II, 1950, p. 347) et de la reproduction de l'affiche annonçant une représentation des Fourberies de Scapin *par les marionnettes italiennes du sieur de Bologne, à la Foire Saint Laurent en* 1678 *(N° IV,* 1950, *p.* 470), *M. George Speaight nous communique :*

Les pièces suivantes ont été représentées à Londres au cours du 18e siècle :

The Mock Doctor or the Dumb Lady Cur'd (adaptation par Henry Fielding du *Médecin malgré lui*).

Présenté au Punch's Theatre, The Tennis Court, James Street, par Mrs Charke (fille de Colley Cibber).

Avril-Mai 1738 (20 représentations).

Rejoué sur le même théâtre, janvier-mars 1740 (2 représentations).

Le rôle du Docteur était tenu par Punch, et Dorcas par sa femme Joan.

Reprise au Patagonian Theatre, Exeter Change.

Avril 1779 (1 représentation).

Présenté, en français, par les Fantoccini à 22 Piccadilly, sous la direction du Signor Micheli.

Février-Avril 1780 (6 représentations).

Le rôle du Docteur était tenu par Arlequin.

M. de Pourceaugnac. . .

Représenté en français au *Théâtre des Variétés Amusantes*, Saville Row.

Décembre 1791 (2 représentations).

Georges Dandin.

Représenté en Français au *Théâtre des Variétés Amusantes*, Saville Row.

Décembre 1791 (3 représentations).

Le Malade Imaginaire.

Représenté en français par les *Originales Ombres Chinoises*, dirigées par Ambroise à Great Room, Panton Street. Version probablement très abrégée.

Février 1777.

La plupart des marionnettistes qui ont séjourné à Londres entre 1770 et 1790 étaient des italiens, quelques-uns d'entre eux vinrent en Angleterre après avoir joué en France. Y a-t-il quelques documents concernant leurs représentations en France ?

Ce sont : *The Italian Fantoccini* : Carlo Perico, Joseph Martinelli, Signor Micheli, Mr. Carnavale.

Les Ombres Chinoises : Ambroise, Braville et Meniucci, Gelmene, Gabriel, Antonio et Ballarni.

J'ai avancé la date donnée par Charles Magnin (*Histoire des Marionnettes*, p. 182) pour l'arrivée d'Ambroise à Londres. C'est la plus ancienne apparition des Ombres Chinoises en Angleterre. Ce ne fut pas en juin 1776 mais en décembre 1775. Une note anglaise présente Ambroise comme étant un italien originellement nommé Ambrogio.

Le marionnettiste italien qui jouait à la Foire St Laurent en 1678 sous le nom de « Sieur de Bologne » (Cf N° IV, 1950, p. 470) est probablement le même que le « Signor Bologna, alias Pollicinella », qui jouait à la cour, à Whitehall, en octobre 1662. Il avait joué également à Covent Garden au mois de mai de cette même année ; il fut sans doute le premier à introduire Punch en Angleterre.

Dans son livre « *The Restoration court stage* » (Harvard, U.S.A., 1932), Miss Eleonore Bossvell a publié des documents concernant Bologne qui se trouvent au Public Record Office (*Office of Works Accounts*, 5/3 *et* 5/9 *and. t.c.* 5/107). Voir aussi *Pepys Diary*, 9, 23 Mai et 8 Octobre 1662.

George SPEAIGHT.



IL Y A CENT ANS

Suggestions du Comte Léon de Laborde, Directeur des Beaux-Arts, concernant les divers problèmes du théâtre

Du 3 mai au 30 septembre de cette année la Grande-Bretagne, sous le titre général de « Festival of Britain », a célébré avec le plus grand éclat le centenaire de la première Exposition Internationale et Universelle qui a eu lieu à Londres en 1851 et dont le rentissement et les conséquences ont été considérables pour la vie moderne. Cette Exposition consacrait les progrès de la science et de l'art, et pour la première fois, dans tous les domaines, sous le signe des développements — jusqu'alors demeurés pour beaucoup inimaginables — suscités par les nouveaux moyens matériels et techniques de l'industrie, les découvertes scientifiques.

La France participa à cette Exposition avec éclat. Le Comte Léon de Laborde, Directeur des Beaux-Arts, fut chargé de « rendre compte au Gouvernement français des progrès des Beaux-Arts des nations concurrentes attestés par l'Exposition, et aussi à présenter ses vues sur les moyens de perfectionnement suggérés par ce parallèle ».

A cette occasion, le Comte Léon de Laborde, examina dans un chapitre spécial la situation du théâtre. Dans la publication de son rapport, il explique pourquoi il n'a pu publier, faute de temps, que le sommaire de son texte, en ce qui concerne l'examen de la situation et ses suggestions .

En tête de l'appendice A, dans le tome II de l'édition du Rapport qui a pour titre « *De l'Union des Arts et de l'Industrie* » (édition de 1856, Imprimerie Impériale) figure la note suivante :

« J'ai supprimé, faute d'espace, le chapitre intitulé : *Maintien du goût public*, dans lequel je présentais un ensemble de mesures propres à développer dans les masses l'intelligence des beautés de l'art. Quelques lecteurs pourront trouver intérêt à connaître les différents points de cette grave question, que j'avais traités avec les développements qu'ils comportent, j'ai fait ce résumé sommaire pour eux, etc... »

On jugera de l'intérêt des questions traitées par l'extrait du sommaire, ci-après consacré aux problèmes du théâtre :

« Théâtres populaires. Un grand théâtre national, construit sur le boulevard Mazas, exactement sur les mêmes dimensions que l'opéra dansant, et desservant sa succursale. Aménagements particuliers. Mêmes décorations, mêmes machineries. Les premières places à 1 franc, les autres à 50 centimes. Théâtres de départements. Réorganisation radicale. La dignité de l'art l'exige aussi bien que le maintien du goût public. Troupes fixes, largement subventionnées par les villes. Troupes circulantes, subventionnées par plusieurs départements. Elèves du Conservatoire envoyés pour les assister gratuitement. Prix fondés par l'Etat pour récompenser les efforts des entrepreneurs. Garanties données aux acteurs de l'exécution de leurs engagements.

Théâtre des essais. Ce théâtre des essais de tous genres serait lui-même un essai de théâtre nouveau dans sa construction, ses aménagements, ses effets d'acoustique, d'éclairage, de machinerie, de décoration. Il y a tout à faire dans cette voie d'innovations, et ce théâtre étant de petites dimensions, n'étant occupé que

temporairement, se prêtera à des tentatives qu'il serait impossible d'entreprendre, d'étudier et de développer sur d'autres scènes. Cette salle serait offerte aux bonnes troupes étrangères de tous les pays, et le prix de location très modique, prélevé uniquement sur les recettes. Il y a intérêt pour le maintien du goût public à faire entendre les compositions dramatiques et lyriques dans la langue originale, avec la tradition et la manière d'être des acteurs et chanteurs pour lesquels elles ont été composées, et qui les ont étudiées sous l'impulsion de l'auteur. Les meilleures troupes de comédiens nous arriveront de l'étranger quand elles seront assurées de trouver cette généreuse hospitalité qui profite de leurs succès sans spéculer sur leurs défaites, et qui leur donne, dans un bon quartier, une salle convenable. Les samedis, dimanches et lundis, cette salle serait également secourable aux jeunes débutants. Il y a utilité à ne laisser les élèves du Conservatoire aborder les grandes scènes et la critique qu'après avoir fait un stage intermédiaire, moitié sous l'œil trop sévère du public, moitié sous l'œil trop bienveillant des professeurs... » etc.

« On associera, sous une direction générale et sous un chef supérieur commun, le Théâtre Français, l'Odéon et le Gymnase. Pour ces trois théâtres, un seul comité de lecture, trois troupes distinctes mais associées; association qui permet d'assigner telle pièce à tel théâtre, d'empêcher les auteurs d'écrire en vue d'un acteur ou d'un public, qui permet aussi de distribuer les rôles non pas suivant les nécessités d'un théâtre, mais conformément aux exigences de l'art. Le Théâtre Français resterait le représentant de l'art dans sa pureté; le second théâtre participant de ses meilleurs éléments, aurait sans doute un caractère plus jeune, mais serait une véritable école de goût pour la jeunesse; le Gymnase, enfin, tout en conservant l'ensemble qui fait son principal mérite, donnerait parfois aux deux autres théâtres des acteurs qui leur font défaut, et recevrait, à son tour, de ses associés, des renforts pour ranimer sa verve, relever son genre et l'empêcher de tomber dans la manière. Le comité de lecture de cette grande direction, composé d'hommes éminents, recevrait des jetons de présence de 20 francs et disposerait de 30.000 francs pour les distribuer chaque année en prix et pensions, c'est-à-dire pour donner au succès sa juste récompense, et au jeune talent, qu'on écarte afin qu'il mûrisse, les moyens d'étudier sans produire, c'est-à-dire sans se fausser le goût dans les bas-fonds littéraires. Cette grande troupe, ces trois théâtres unis, loin d'abaisser les autres, les relèveraient, car le directeur serait autorisé à faire jouer sur les petits théâtres, en l'annonçant ou à l'improviste, entre deux plats vaudevilles, quelques belles scènes de son répertoire. Mlle Rachel venant dans sa solennelle simplicité aux Folies-Nouvelles, aux Délassements-Comiques, parler au nom d'Athalie ou de Pauline, ou réciter bonnement *les Deux Pigeons*, cette simple histoire impressionnerait ce public d'une si étrange façon, que le second acte de la pièce, qui faisait pleurer de rire, ferait pleurer d'ennui et de dégoût. » etc.

Il apparaît donc que les développements de ce chapitre ont été écrits quoique non publiés par le rapporteur.

S'il subsistait encore un doute à ce sujet, la note insérée au début d'une réimposition sur tirage à part en date de 1856 (Imprimerie Impériale) et sous le titre : « *Quelques idées sur la Direction des Arts et le maintien du goût public* » (104 pages), l'éliminerait complètement.

Il est donc fort probable que le manuscrit existe où le Comte de Laborde a développé ses idées, mais il n'a pas encore été retrouvé, notamment aux Archives Nationales où il semblerait qu'il dut avoir été déposé, le Directeur des Beaux-Arts ayant été également Directeur des Archives Nationales.

Il nous a paru intéressant de signaler ces faits, étant données la hauteur d'esprit, la valeur d'une si grande intelligence des temps modernes et la qualité particulière avec laquelle le Comte de Laborde a envisagé les problèmes du théâtre. La découverte du manuscrit aurait une importance indiscutable pour l'histoire du théâtre.

Léon MOUSSINAC.



SUZANNE DESPRES

Jeune, et jusqu'à la création des *Remplaçantes* de Brieux en 1901, Suzanne Després, qui vient de mourir, eut à lutter contre son apparence paysanne. Elle ne l'était point; son corps délicieusement modelé avait émerveillé des artistes qui la firent, dit-on, poser les « Clodion ». Quand elle débuta au théâtre, elle ne garda de sa beauté aucune coquetterie. On put l'affubler d'un bonnet villageois, lui nouer un tablier sous les bras, cacher ses jambes parfaites sous la culotte de Poil de Carotte. Par ferveur pour les œuvres de haute pensée, Suzanne Després acceptait tout. Une fois, elle espéra porter enfin l'*ampax* de Phèdre, et le peplos aux plis souples. Cela ne lui réussit pas. Elle avait un beau front lisse, des yeux bleus qui paraissaient noirs à la rampe, et légèrement bridés, les pommettes accentuées. « Visage ingrat » grommelait Antoine. Mais la douleur, la tendresse, l'enthousiasme s'y inscrivaient bien. La petite paysanne sous sa coiffe ressemblait parfois à la *Pensée* de Rodin.

C'est Lugné-Poe qui dirigea l'adolescente presqu'inculte vers les œuvres de la pensée. Il reconnut tout de suite en elle une intelligence vive, et une sensibilité frissonnante; il l'en aima. Et lui, le magnifique escogriffe au grand nez palpitant, humant de loin les bonnes pièces et la chair fine, en fut aimé. Il lui communiqua sa passion pour Ibsen, idéologue et rêveur; pour ses chers scandinaves. Plus qu'une comédienne, il forma une prêtresse. Un jour, cette prêtresse sentit qu'entre le public et elle la liaison tardait. Elle alla au Théâtre du Gymnase jouer avec véhémence *L'Aimée,* de Jules Lemaitre; elle y fut grave, passionnée, désespérée... Lemaitre et Lugné la présentèrent à Antoine, et c'est boulevard de Strasbourg qu'elle devint une grande comédienne.

Cela n'alla pas tout seul. Antoine et Lugné ne s'aimaient pas. Le réalisme de l'un craignait le symbolisme de l'autre. Antoine et Lugné s'étaient disputé Ibsen quelque temps. Querelles du gras et du maigre; deux volontés : les deux chèvres du fabuliste. Antoine engagea Suzanne par élégance, pour la « beauté du geste » comme disait Laurent Tailhade vers le même temps. La « mélopée » qui, sur les leçons de Lugné, sortait de cette belle bouche saine et gonflée, exaspérait celui qui faisait crépiter les mots, ou les traîner à la faubourienne sur les lèvres de Signoret et de Gémier. Lugné avait juré de ne jamais mettre les pieds au Théâtre Antoine (côté coulisses) pour ne pas troubler l'enseignement d'Antoine.

Le 1er mars 1900, Suzanne jouait *Poil de Carotte*. Son directeur seul la critiqua. Il trouvait qu'elle réussissait l'attendrissant, qu'elle gâtait le côté gamin, bavard, et « gentiment faiseur d'embarras »... Elle s'était fait les joues creuses, les yeux un peu cernés, les mèches en baguettes. Elle était volontairement laide; et elle faisait pleurer.

Je crois qu'elle a joué dans *La Clairière*; elle a été étonnante dans les tristes *Remplaçantes*, de Brieux : une pauvre petite nourrice... Antoine, adouci, l'augmenta. De 60 francs par jour, elle passa à 100 ! Elle n'avait rien demandé. L'argent ne l'intéressait pas. Mais elle avait derrière elle Lugné, et ses yeux d'aigle. Elle accompagna le « patron » en Amérique du Sud. Elle fut la *Fille Elisa*, des Goncourt; elle joua la *Fille Sauvage*, de Curel. Grande soirée ! Mémorable four... La fille sauvage sort d'une espèce de puits, farouche. C'est une brute. Toute nue (en maillot brun) Suzanne Després excita les lorgnettes. Mais le déroulement de la pièce consternait. Symbole de l'humanité qui se civilise d'ère en ère, la fille sauvage apprend la religion; puis la science; — et on l'amène à Bayreuth pour qu'elle se hisse aux cimes de l'Art... Cette imagerie naïve paraissait profonde. Le texte, rayonnant ! Suzanne Després manqua de foi, à Bayreuth... Son bel instinct d'artiste l'avertit de l'artifice, des affreuses prétentions, de la fausse grandeur qu'on l'obligeait à servir... Elle servit mal. Nous ne lui en voulons pas.

C'est la même année qu'elle fit l'expérience de la Comédie-Française. Antoine l'encourageait. Tout à fait conquis, il lui promettait, si elle quittait la rue de Richelieu, 250 francs par soir, pour cent représentations. Mais surtout, qu'elle tente sa chance !

Il lui aurait dit, — d'après ses *Souvenirs*, — « Vous serez Desclée ! ». Aimée Desclée, dont on ne parle plus guère, fut une des plus ardentes comédiennes du XIXe siècle; une Réjane avant Réjane; la Muse, et la « pénitente » de Dumas fils à qui elle se confessait, et qui la glaçait. Mais il jouait de cet instrument dans la *Visite de Noces* et la *Princesse Georges*... Elle faisait frissonner toute la salle du Gymnase en lançant le *Pouah !* de la *Visite de Noces*. On l'a réentendu, ce « pouah », au Conservatoire, en juillet. N'étant pas averti que c'est un *ut de poitrine* du vieux répertoire, le public n'a pas frissonné.

« Vous serez Desclée ! »... Quelle prophétie ! Suzanne Després n'était pas minée par la maladie, torturée par l'amour comme Desclée; ni dégoûtée de tout; ni près de sa fin... Elle est montée haut; mais pas aussi haut que Desclée.

Elle débuta à la Comédie le 30 mai 1902 dans *La Petite Amie*, de Brieux; succès. Cinq mois plus tard, malgré les « casse-cou » de tous ses amis, sauf Lugné sans doute, elle joue *Phèdre*. Elle n'a pas la taille. Elle n'a pas le style. Elle dit des vers, en scène, pour la première fois.

Sa voix, sa voix même, souple et charnelle, cette voix qui formait amplement les phrases, qui se propageait jusqu'au fond des baignoires, s'étranglait... Quelques semaines plus tard, elle démissionnait.

Elle allait jouer *Joujou* de Bernstein, reprendre ses anciens rôles, reprendre *La Dupe*, d'Ancey.

Elle allait être l'épouse, désormais; la collaboratrice de l'unique Lugné, la voyageuse, du cercle polaire jusqu'aux Pampas... Une grande laborieuse... Mais sa période éclatante avait duré dix ans.

La jeune génération l'ignorait. Elle vient de s'éteindre à Nice, onze ans après le compagnon de sa vie. Elle n'avait pu vivre sans lui dans

Villeneuve-lès-Avignon, où il s'était fait vigneron, chaque septembre. A Nice, une mastoïdite inopérable lui fit endurer d'atroces souffrances; et elle avait voulu hâter sa mort. On ne le lui a pas permis. On la réveilla pour qu'elle souffrit encore.

Je l'aimais bien, je dois le dire. Sa conversation chaleureuse, riche en souvenirs, où « Lugné... Lugné... » formait un refrain plaintif, était constamment intéressante. Elle souffrait de ne plus être en contact avec le public. Sa technique, à ses dernières apparitions, — *Les Flambeaux*, par exemple, — n'avait été admirée que de ceux qui aiment entendre le texte, qui admettent et souhaitent même que le parler du théâtre ne soit pas celui de la vie; mais une transposition; un léger « ralenti », aussi, de la conversation intime. Représentante de l'aile gauche du théâtre, Suzanne Després s'était, un mauvais jour, reconnue de l'aile droite. Lugné seul n'en convenait pas. « C'est comme joue Suzanne, me disait-il, qu'on doit jouer la comédie... » Il avait peut-être raison. Mais Suzanne en était moins sûre que lui. Elle devenait timide. Elle aurait voulu jouer comme ces petites débutantes d'aujourd'hui, qui gazouillent et qui, sans savoir comment, émeuvent. Suzanne avait le cerveau meilleur qu'elles. Mais, sur les planches, c'est l'auteur qui doit avoir un cerveau. Et le metteur en scène. Les autres ont « l'allure »; et, s'ils peuvent, « la présence ».

ROBERT KEMP.



FRANÇOIS FRATELLINI

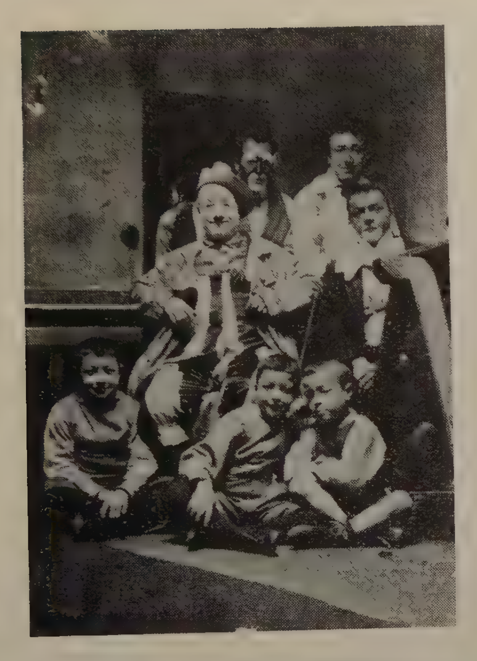
ET

LA COMEDIE CLOWNESQUE

François Fratellini (1) était l'une des figures les plus originales du cirque contemporain. Si la comédie clownesque survécut entre les deux guerres à l'intrusion de l'excentrique anglo-saxon dans les spectacles de variétés, c'est à François Fratellini qu'on le doit. On ne peut le séparer de ses deux frères, ses partenaires. Mais par la finesse de son geste, le naturel de ses attitudes, l'élégance de ses costumes, il donna de la fantaisie, de la mesure, une forme et un style aux entrées comiques. Par les Fratellini, la comédie de piste devint un art. Grâce à François surtout, elle retrouva un sens et une qualité qui lui manquaient depuis que le pitre à figure bariolée était devenu l'élément principal de la farce et du rire.

La nature l'avait gratifié en sa petitesse d'une gentillesse ailée que son ancienne condition d'écuyer rendait plus légère. Sensible et brillant, il obtenait l'adhésion des spectateurs dès son arrivée en piste. Arlequin et Polichinelle, par ses costumes il contrastait avec la rigi-

(1) Né à Paris le 19 janvier 1879, mort au Perreux le 19 juin 1951.



A Londres, en 1908, à l'Hippodrome

De gauche à droite : Debout : Albert et Paul Fratellini. *Assis :* Louis et François. Les enfants Gustave et Maximilien, fils de Louis Fratellini, et Victor, fils de Paul.

dité cérémonieuse de Paul tout de noir vêtu et la présence, énorme en ses bizarreries, d'Albert aux oripeaux grotesques.

Antonet (Umberto Guilaume) (2), auquel on oppose souvent François Fratellini, restait après Geo Foottit et la consécration du clown en France dans la tradition du clown anglais, aussi individualiste que son proche parent l'excentrique, humoriste à froid, autoritaire, et faussement moraliste par surcroît. François Fratellini, florentin d'origine, continuait à servir la pantomime-arlequinade et l'héroïsme funambulesque. Il symbolisait l'esprit d'équipe ; il réalisait sous sa batte l'unité des trois personnages contradictoires ; il était à la fois le pierrot compatissant, patient et tourmenteur, le cassandre d'une bonhomie facile et hypocrite et selon le répertoire d'une poltronnerie avantageuse, Léandre et Capitan, qui tremblait dans la guérite de l'*Ours et la Sentinelle* et dans le jeu des supplices du *Carcan Chinois.*

François était le troisième des quatre survivants d'une famille de dix garçons. Louis et Paul étaient ses aînés, Albert son cadet. Les deux premiers jouaient déjà les clowns que François et Albert, plus jeunes, en étaient encore au stade des acrobaties et de la voltige à cheval. Leur père Gustave dirigeait, dès 1872, une troupe d'artistes d'agilité qui courait la Toscane, sa province natale. Il présentait alors des arlequinades avec Pierrot encore à la mode et le mimodrame selon la

(2) Né à Brescia (Italie) en 1872. Mort à Paris en 1935.

recette du Boulevard du Temple, avec de grands combats à l'arme blanche couronnés de feux de Bengale. Sous la direction du père et de l'aîné Louis (3), Paul, François et Albert s'initièrent, selon la gradation de l'enseignement du métier, à la danse où l'on apprend à se présenter aux spectateurs, aux sauts à terre où l'on acquiert la souplesse, à la voltige et aux acrobaties à cheval où l'on trouve l'équilibre, et à la pantomime, a, b, c de la comédie clownesque.

C'est à Londres à l'Hippodrome, en 1908, où les quatre frères étaient engagés, que François et Albert mirent à l'épreuve pour la première fois leurs ressources comiques comme clowns de reprise. Ils interprétèrent *La Scie,* une saynète mimée basée sur le comique de répétition. Ils entraient en piste plusieurs fois au cours de la représentation entre les numéros. L'un portait une chaise, le second une planche, le troisième une scie et le dernier les regardait faire. Celui-ci se mettait en mesure de couper la planche, bientôt on les chassait avant qu'ils aient pu commencer. Celui qui n'avait rien fait s'adressait chaque fois au public :

« *I am sorry*... je regrette mais nous devons sortir. »

A la fin tout de même, leur travail ayant avancé un peu, le scieur offrait un morceau de planche à ses partenaires.

C'était peu, mais c'était tout et assez pour faire rire. Il ne faut pas aller chercher plus loin la comédie clownesque. Leur déception à la première scène se chargeait de dépit, devenait protestations et colères et leurs gesticulations inutiles et véhémentes faisaient la joie des spectateurs.

Albert cherchait alors sa silhouette et sa manière... Il vit dans ce comique de répétition des possibilités nouvelles et dans l'utilisation d'un matériel truqué, moteur principal de la pantomime anglaise, le moyen d'intégrer le comique d'accessoires dans la comédie clownesque. Ce faisant, et sans le savoir peut-être, il renouvelait, réduite à la piste, l'expérience que les frères Laurent, des clowns anglais, avaient réussie cent ans plus tôt au Théâtre des Funambules et au Cirque Olympique, en truffant la pantomime-arlequinade de machines à surprises, — le *Songe d'Or* de Charles Nodier, mis en scène par Laurent aîné l'arlequin, ayant été leur premier succès.

Mais ni les clowneries, ni la piste ne requièrent de décors. Albert conçut plus simplement des travestissements ingénieux et grotesques, des accessoires de formes et de dimensions ridicules et les essaya sur le public avec François qu'il avait décidé à devenir clown. Ce ne fut pourtant qu'après la mort de leur frère aîné Louis — les deux cadets ayant fait entre eux une place à Paul (4), resté seul — que les Fratellini furent remarqués comme novateurs. Ils entrent comme clowns chez Médrano pendant la première guerre mondiale. Aux Folies-Bergère en 1918, dans la *Corrida de Muerte,* ils surprennent. Leur renommée n'a jamais dépassé le cirque avant 1914 ; elle déborde à présent la rampe. Ils apparaissent à tous comme les rénovateurs de la farce clownesque.

Face aux exagérations vestimentaires d'Albert (5), à ses yeux électriques, à ses perruques tournantes, ses paupières jaillissantes, sa démarche palmipède, son mutisme ahurissant, François incarne le

---

(3) Né à Florence en 1868. Mort à Varsovie en 1909.
(4) Né à Catane en 1877. Mort en 1940.
(5) Né à Moscou en 1878.

rêve et le mouvement tandis que Paul, endimanché et bedonnant, ne comprenant rien, ni au fantastique, ni à la fantaisie, garde, monocle à l'œil et figé dans ses pantalons à sous-pieds, l'éternelle sérénité du niais calculateur et satisfait.

Les trois Fratellini conquirent Paris avant de conquérir tous les cirques occidentaux. Ce fut pour eux leur réussite et leur première et dernière victoire. Paris est la capitale de l'art clownesque. Nul clown n'est consacré vraiment et ne compte pour l'histoire des spectacles qui n'a point affronté le verdict des spectateurs parisiens. Ils eurent l'intelligence de ne pas s'aventurer au delà du cirque. Cependant le *Théâtre de la Grimace* les vit interpréter à la comédie Montaigne un canevas italien, *Il medico volante*, qui avait inspiré Molière. Jean Cocteau monta pour eux une farce qui leur fit comprendre que, faits pour la piste, ils ne devaient pas la quitter. La Comédie-Française les honora. Elle les invita à la répétition générale du *Carnaval des Enfants*, de Saint-Georges de Bouhélier, et à la représentation de retraite de Jules Leitner, en 1923. Antoine dit alors que leur fantaisie rappelait les origines mêmes de notre théâtre et leurs facéties les joyeux ébats de nombre de figures moliéresques. Jacques Copeau conseilla à sa troupe d'assister aux répétitions des Fratellini et envoyait les élèves de son école travailler sous leur direction, sur la piste de Médrano... En leur qualité de bouffons et de saltimbanques, sous les apparences du clown pailleté et du pitre, vagabond des étoiles ou fol paré d'oripeaux respectables trouvés chez le fripier, dans leur technique de danseurs, d'acrobates et de mimes, les Fratellini laissaient aux théoriciens du théâtre la joie de redécouvrir qu'avant d'être le verbe la comédie avait été le geste.

Tristan REMY.



LIVRES ET REVUES

Robert KEMP. — **Edwige Feuillère** (Collection *Masques et Visages,* dirigée par Roger Gaillard. Calmann-Lévy).

Une nouvelle monographie vient de s'ajouter à cette collection de portraits de grands comédiens et comédiennes d'hier et d'aujourd'hui, que Roger Gaillard a entrepris de réunir pour notre plaisir et pour l'enseignement de nos successeurs.

C'est, cette fois, non point à un auteur dramatique, mais à un critique qu'on s'est adressé pour tenter de préciser quelques traits d'une de nos artistes les plus célèbres et les plus secrètes. Cette chaleureuse attention au modèle qui peut seule conférer la vie à une semblable entreprise est née ici non du travail en commun, mais de cette solidarité subtile qui s'établit entre l'acteur et le spectateur de part et d'autre de la rampe.

Les pages que Robert Kemp vient de consacrer à Edwige Feuillère sont, à ce titre, un modèle de pénétration et de finesse, d'information sans pédantisme, de jugement sans raideur, d'amitié sans complaisance.

C'est sans doute un des propos les plus malaisés qui soient que de vouloir fixer, par des images distinctes et fragmentaires, la continuité, le mouvement, la diversité de l'art du théâtre. Le peintre lui-même y a souvent échoué et l'actuelle exposition des lithographies de Toulouse-Lautrec, dont nous parlons d'autre part, offre un témoignage de ce que cette réussite a d'exceptionnel. S'il s'agit d'appréhender cette mobilité, cette complexité avec des mots, la difficulé s'en trouve accrue. Quand on aura cité les notes de théâtre de Stendhal, certains feuilletons de Théophile Gautier, les analyses de Marcel Proust s'attachant à scruter le mystère des sortilèges de la Berma, on aura esquissé quelques perspectives exemplaires.

C'est assez dans la manière de Gautier que, rompu lui-même aux disciplines de la chronique, Robert Kemp allait s'exercer à cette mise en forme du fugace et de l'éphémère. On aimera l'animation, l'agilité de sa pensée, la liberté de son allure, et cet art du contrepoint qui le fait marier continûment l'indication visuelle et la notation psychologique, l'anecdote et l'étude d'un rôle marquant. Il nous restitue les étapes de la carrière de la comédienne dans leur rapport avec ce que nous sommes autorisés à connaître du caractère de celle-ci, de ses goûts, de ses expériences et de ses efforts. Il associe ses incarnations successives à l'évocation de quelques grands écrivains contemporains qui lui en ont fourni l'occasion : le Giraudoux de *Sodome et Gomorrhe,* le Claudel de *Partage de Midi,* le Cocteau de *L'Aigle à deux têtes.* Sans négliger ses incursions dans le répertoire : M[me] de Léry, *La Dame aux Camélias, La Parisienne,* et celles de ses apparitions sur l'écran qui s'inscrivaient sous d'illustres patronages : la Duchesse de Langeais, la Natacha de *L'Idiot,* Julie de Carneilhan.

Mais Robert Kemp n'oublie pas que son modèle est une femme parmi nous, et non une figure définitivement fixée dans son apparence, et achevée dans ses traits. L'amitié qu'il lui porte est celle d'un aîné, et la sympathie s'y double d'une exigence ou du moins d'une espérance. Celle de voir de nombreuses héroïnes nouvelles rejoindre

dans les années à venir ce séduisant cortège qu'un proche passé, qu'un présent prestigieux ont groupé autour de la comédienne. Et c'est par un appel que ces pages se terminent, adressé à ceux de nos auteurs qui se doivent de ne pas laisser sans réponse cette sollicitation du talent qu'à chaque génération d'écrivains de théâtre apporte une génération de grands interprètes.

Jean NEPVEU-DEGAS.



André VILLIERS. — **La Psychologie de l'Art dramatique,** n° 270 de la collection Armand Colin (section de philosophie), in-12, 224 p., Libr. Armand Colin, Paris, 1951.

Dans ce livre, l'auteur de « La psychologie du comédien » et de « La prostitution de l'acteur » (1) s'est proposé de dégager « les principes » auxquels, plus ou moins consciemment, obéit (ou que trahit) la création de fictions dramatiques, et qui conditionnent les arts et métiers de la représentation de l'homme par l'homme devant des hommes assemblés, en détermine les possibilités et les limites, l'objet et les techniques.

C'est donc en psychologue que se place André Villiers, mais ce psychologue est aussi un historien et — ce qui est d'importance — un *praticien* du théâtre : les vues de l'esprit s'appuient ici sur l'expérience personnelle (*ouvrière*) d'un art dont l'exercice est plus qu'aucun autre soumis à de rigoureuses contingences et contraintes temporelles, sur le plan matériel comme sur le plan humain.

C'est dire le grand intérêt de cet ouvrage.

Sans doute le professionnel ou l'amateur de théâtre peut-il être déconcerté, agacé et rebuté par la terminologie et le vocabulaire, propres aux philosophes, psychologues et esthéticiens, que l'auteur a cru devoir employer (*cœnesthésie* et *kinesthésie, endosmose psychologique, sensibilisation, spécialisation psycho-sensorielle, structuration, psychismes en résonance,* etc...).

Mais si, dominant cette première impression, le lecteur non initié prend la peine de traduire la langue savante dans le langage de tous les jours, il en sera largement récompensé par ce qu'il tirera de ces pages d'indications précises, de suggestions, d'observations et de mises au point de nature à éclairer, à orienter sa propre connaissance, sa propre expérience ou ses propres intuitions et réflexes.

Voyez, par exemple, ce qui concerne « la fonction de l'acteur », « la convention théâtrale », « le jeu, l'espace du jeu, la symbolique du jeu », « le couple acteur et spectateur »...

En outre, ce petit livre de quelque deux cent vingt pages, offre un excellent historique des théories, des recherches d'école et des « modes » qui, depuis une quarantaine d'années, ont orienté la production théâtrale, dite d'avant-garde, imposant peu à peu un certain « conformisme » fait de quelques « conventions » décoratives ou autres, nouvelles (ou retrouvées), parfois détournées d'ailleurs de leur sens profond, — et aussi d'un certain nombre de tics — pour

(1) Ed. Odette Lieudier, 1943, et Ed. du Pavois, 1946.

aboutir à une stabilisation dont, pour l'instant, les plus hardis « rénovateurs » semblent eux-mêmes se satisfaire : il n'est, au théâtre, de « révolutions », du moins formelles, qui ne tournent vite au poncif et même au « pompiérisme ». Le dernier chapitre de l'ouvrage (pp. 213-221) pose les « problèmes actuels » : « problèmes » d'adaptation et d'évolution, « problème » de l'auteur (« le poète » dramatique — le poète dramatique complet — à qui, fort justement, André Villiers donne la suprématie dans la hiérarchie théâtrale), « problème » de l'acteur (« *il n'est pas de grande interprétation sans de grands interprètes* »; *les monstres sacrés : vedette ou compagnie ? nécessité et dangers de la virtuosité mimique, gymnique et plastique, décadence de l'art de la déclamation,* etc...), « problème » du metteur en scène (*sa dictature et ses dangers, le metteur en scène défini par Copeau et Jouvet*); « problème » de l'architecture (*pourquoi il ne faut pas construire « en dur » pour l'instant*), etc...

Et enfin le « problème » primordial : le « problème » du public, qui domine et conditionne tous les autres « problèmes » et relève de la sociologie... « Il n'y a un *vrai* théâtre, disait Jacques Copeau, que lorsqu'il y a un *vrai* public. » Or, aujourd'hui, en l'état actuel de l'évolution de la société, y a-t-il un *vrai* public ? Qui sont ceux qui éprouvent le besoin violent de la cérémonie et du divertissement dramatiques et, s'il en est, trouvent-ils vraiment l'occasion de le satisfaire, dans l'état actuel de l'industrie théâtrale ? A lui seul, « le problème du public » justifierait une longue étude, que nous souhaiterions voir entreprendre par M. André Villiers assisté de quelques sociologues, statisticiens et économistes, en collaboration avec quelques « professionnels du spectacle »... et aussi, sous forme d'enquête, avec le public lui-même. Une telle étude pourrait, croyons-nous, contribuer à apporter quelque clarté touchant la défense et l'illustration de l'art dramatique et les divers « problèmes » que la Direction des Spectacles s'efforce si courageusement de résoudre.

LÉON CHANCEREL.



Louis OSTER. — **Les opéras du répertoire courant,** Edit. du Conquistador, Paris, 1951. 240 pages.

En dehors des grands noms de l'art lyrique : Mozart, Wagner, Verdi... et de quelques chefs d'œuvre consacrés, il est souvent difficile, pour l'amateur, de se faire une idée sur certains ouvrages moins souvent affichés. C'est pour répondre à ce besoin que M. Louis Oster vient de faire paraître *Les Opéras du répertoire courant* qui, aujourd'hui, complète heureusement *Le Répertoire lyrique* (Payot, éditeur) de Marcel Sénéchaud et *Les cent opéras célèbres* (Plon,éditeur) de Jean Chantavoine.

Le mérite de cet ouvrage réside dans ce fait qu'il analyse quelques partitions négligées dans les précédents : *L'Education manquée, Le Roi malgré lui,* de Chabrier, *Le Médecin malgré lui,* de Gounod, *Fortunio* de Messager, *Le Chemineau,* de Leroux... et aussi des œuvres plus récentes : *Martine* de Rabaud, *Peter Grimes* et *Le Viol de Lucrèce,* de Britten, *Puck,* de Marcel Delannoy.

ANDRÉ BOLL.

R. ANCELY. — **Histoire du Théâtre et du spectacle à Pau sous l'Ancien régime** (Bull. soc. Sciences, Lettres et Arts de Pau, 3e série, t. XII, p. 32-53).

Les archives révèlent les premières troupes en Béarn en 1578-79 : ce sont des comédiens italiens engagés par le roi de Navarre : Massiano Melanino, Marco-Antonio Scotivilli, Nicolas Léon, Paul de Padoue. En 1591, représentation par un escholier d'Orthès, Abel de Val. Après ce regard sur les origines, R. Ancely étudie avec beaucoup d'érudition les salles de spectacles paloises : salle de tragédie du collège des Jésuites (1696), les salles sises à la Vieille Halle (1629-1729), à l'Hôtel de Ville (1731-1758), rue Saint-Louis (1758-1779). A leur histoire se trouvent intimement liés les noms de plusieurs opérateurs ou directeurs de troupes : l'italien Gaëtan (1731), François Aubert 1750), François de la Marlière, comédien au nom de son directeur le sieur Patte (1758), Lacheverry (1759), Baron (1771), la Dame Dorbigny associée aux comédiens de Bayonne (1).

F. D.

(1) Sur ces comédiens, voir MAX FUCHS, *Lexique des comédiens français au XVIIIe siècle*, Droz, 1944, que les recherches de M. R. Ancely viennent heureusement compléter pour « l'histoire de la Circulation Comique ».



ENCYCLOPÉDIE THÉATRALE

Nous avons signalé la vaste entreprise dirigée par Silvio d'Amico d'une *Encyclopédie Universelle de Théâtre* dont les premiers volumes sont actuellement sous presse. Voici, sous la direction de PHYLLIS HARTNOLL, *The Oxford Companion to the Theatre* (*Oxford University Press*, London, New-York, Toronto, 1951) un volume de 890 pages, impression compacte deux colonnes, qui, sous une forme volontairement concise mais très sérieusement documentée, offre un utile instrument d'information, des origines à nos jours. La lecture des articles concernant les quelques périodes et personnalités de l'histoire du théâtre dont j'ai pu acquérir une connaissance un peu approfondie, m'autorise à en témoigner. Il est infiniment agréable de le faire et d'attirer l'attention sur ce remarquable effort. Puisse-t-il être une occasion d'émulation pour les éditeurs français.

L. Ch.



Pierre NARDIN. — **Jules Renard et son Théâtre : étude de style,** in *The French Review*, vol. XXIV, n° 5, avril 1951.

En épigraphe, M. Pierre Nardin, auteur d'une thèse soutenue en 1942 (Droz, édit.) sur la *Langue et le Style de Jules Renard*, a placé ce court extrait de *Journal* de Jules Renard : « MONSIEUR : C'est si

facile de faire un dialogue. — MADAME : Non ! — MONSIEUR : Si ! » Après avoir rappelé le désir que l'auteur de *Poil de Carotte* avait de laisser un nom dans les annales du théâtre, M. Pierre Nardin pose la question : « pourquoi Renard a-t-il écrit des comédies ? ». Réponse : « le goût du dialogue... (cf. *Journal*, 29 septembre 1901), la fréquentation et l'amitié d'hommes de théâtre... l'admiration qu'il porte à ceux qui réussissent comme Alfred Capus et Edmond Rostand (cf. Dédicace de *Plaisir de rompre* à Edmond Rostand, en 1897), l'idée de gagner de l'argent par ce moyen-là... », parce que le théâtre est l'art « des minutes intenses, des secousses rapides, l'art des crises » (cf. *Causerie aux instituteurs de la Nièvre*, publiée par le *Figaro Littéraire*, 21 et 28 août 1948) et enfin et surtout moyen de « **libération stylistique** » grâce à la mimique de l'acteur (1).

Selon M. P. Nardin, Jules Renard ne pouvait pas ne pas « *faire du théâtre*. Sa conception du style l'y amenait inévitablement; inévitablement s'amassaient en lui les bouts de dialogue... » Mais, précise l'auteur, Renard n'y parvint qu'à l'époque d'une certaine maturité, quand il eut compris que la composition dramatique seule lui permettait de se dépouiller de tous artifices littéraires et d'être à la fois *clair* et *expressif*, chaque mot nous retenant et nous faisant étroitement sentir « les nuances d'une pensée, les angles d'une situation, les détails d'un décor, d'un sentiment... » M. P. Nardin estime que, de tout l'œuvre de Jules Renard, c'est son *Théâtre* qui exprime le mieux la nature de sa personnalité et de son art, — qui en est peut-être la plus solide et la plus durable expression.

L. Ch.

---

(1) Exemple caractéristique, ce bout de dialogue tiré du *Pain de Ménage :*
PIERRE. — Vous ne serez jamais qu'une honnête femme.
MARTHE. — Oh ! Oh !
PIERRE. — Ah ! Ah !



Honoré LEJEUNE. — **Bruxelles-Théâtres 49** (Nautet-Hans édit., Bruxelles-Verviers).

Depuis 1933, Honoré Lejeune, qui tint la critique dramatique en plusieurs journaux bruxellois, a réuni ses articles de chaque année en un volume titré : *Bruxelles-Théâtres*, suivi d'un millésime. Avec l'interruption de la guerre, voici le onzième tome, paru avec quelque retard : *Bruxelles-Théâtres* 49.

Non seulement Honoré Lejeune est un critique judicieux dans ses appréciations et un écrivain de tour classique, au style racé, mais il est un érudit et un homme méthodique; il doit posséder un impressionnant répertoire de fiches et sait recourir aux bonnes sources d'information. Si bien que chaque article, plus qu'une critique au sens journalistique du terme, devient une notice sur l'œuvre, nourrie de détails, rappelant souvent la création de la pièce, sa carrière avant d'aborder Bruxelles, les réactions qu'elle suscita. Heureux excès de conscience en ces notices : « *Nous voulons qu'on y trouve plus que jamais le reflet d'une opinion moyenne dont il soit au moins fait*

mention s'il se trouve qu'elle s'écarte trop de l'avis personnel de l'auteur. »

Comme l'essentiel des créations de Paris est repris à Bruxelles, comme on y fait nombre d'autres reprises dans un répertoire plus ancien, et comme il y a des créations avant Paris, et aussi le répertoire belge, voici donc, dans les onze volumes parus de *Bruxelles-Théâtres*, un véritable *dictionnaire* théâtral qui représente 4.900 pages avec 1.200 pièces environ examinées, résumées et commentées. De très judicieux répertoires analytiques et chronologiques, des index alphabétiques, achèvent d'en faire un excellent instrument de travail.

Paul BLANCHART.



Serge RADINE. — **Anouilh, Lenormand, Salacrou : Trois dramaturges à la recherche de leur vérité** (Edit. des Trois Collines, Genève-Paris).

En donnant à son ouvrage ce sous-titre, M. Serge Radine en a défini exactement l'objet et la portée. Il s'est penché, avec autant de lucidité que d'attention, sur « trois tentatives d'élargissement de la vision dramatique » poursuivies par trois écrivains qui ont accepté de « vivre dangereusement, répugnant à la tranquillité des écrivains de salon et d'académie et enfantant leurs drames dans l'inquiétude ». Recherche d'une vérité personnelle dont Lenormand témoigne dans ses *Confessions* autant que dans ses drames et dont Anouilh et Salacrou n'ont pas achevé la quête, ayant encore devant eux un long chemin à parcourir puisque Lenormand était de beaucoup leur aîné.

Plus qu'une analyse complète de leur œuvre, leur commentateur a surtout tracé, sur un plan humain autant qu'artistique, leur itinéraire spirituel, en prenant une position de « moraliste » au sens classique du terme et considérant, justement comme dans la doctrine classique, le théâtre ainsi qu'une école de vie pour aider l'homme à se mieux connaître. Et Serge Radine, de ce point de vue, n'est point sans regretter les positions pessimistes, « noires », désespérées, « existentialistes » avant la lettre dit-il même, de ces grands dramaturges si représentatifs de nos âges tragiques (entre-deux-guerres et après-seconde-guerre) dont le témoignage est dès à présent inscrit dans l'histoire de la sensibilité, de la société et du théâtre.

Devant l'égocentrisme d'Anouilh, devant ses révoltes crispées et sarcastiques face à un monde absurde, Serge Radine souligne opportunément l'absence d'« une grande espérance de salut collectif, qu'elle soit d'inspiration socialiste ou chrétienne ». Devant cette Antigone « anarchiste née » et ses descendantes dans le désespoir, jusqu'à Ardèle, dans ce théâtre d'où la Grâce, théologiquement parlant, est proscrite, il marque la négation de « cette espérance surhumaine qui illuminait l'Antigone de Sophocle » — je dirais volontiers : de ce soleil des dieux qui rayonne jusque dans les plus sombres horreurs de la tragédie antique. Et conduit à une confrontation entre ce théâtre et celui de Sartre, spécialement *Les Mains sales*, Serge Radine dégage ce qui, humainement et dramatiquement, sépare le théâtre du philosophe de celui d'Anouilh : l'auteur de *La Sauvage* a vécu le drame de ses personnages; il est engagé non d'esprit, mais de cœur et de corps,

jusqu'en ses nerfs, jusqu'en de secrètes blessures; d'où l'accent si poignant, bouleversant jusqu'à l'angoisse, de son théâtre.

Pour H.-R. Lenormand, une exégèse subtile du *Mangeur de Rêves* et de *Mixture* nous est proposée, en même temps que des pages aux vues originales sur les rapports du dramaturge et de Freud. Serge Radine a raison d'insister sur le fait que, cherchant passionnément *la* vérité, Lenormand n'a rencontré que *sa* vérité, qu'il ne s'est point exorcisé de ses démons intérieurs, et qu'il fut et reste étrangement solitaire dans une époque que ses drames avaient pourtant prophétisée. La position de moraliste du critique le conduit logiquement à regretter un divorce, souligné d'ailleurs par Lenormand lui-même, entre sa « conscience d'artiste » et la « conscience morale », et le pousse à regretter que, par phobie des « marchands d'espoir, d'idéal ou d'héroïsme », il se soit voué à une dramaturgie des ténèbres de l'âme. J'ai assez intimement connu Lenormand pour dire qu'il récuserait l'exemple cherché par Serge Radine dans *Les Possédés,* pièce que lui-même considérait comme un exercice de jeunesse et qu'il n'a pas recueillie dans son Théâtre complet; pour dire aussi qu'il se tenait pour le contraire d'un romantique : alors que la démonstration de son romantisme par Serge Radine reste pourtant ingénieusement pertinente.

En définitive, c'est avec Salacrou « moraliste » que Serge Radine se sent le plus en harmonie : par delà la part surréaliste qui demeure en lui et qui se concilie fort bien avec un « romantisme lucide », Salacrou porte une inquiétude métaphysique, une aspiration vers l'universel, des soucis parallèles d'angoisses sociales et de spiritualité malgré les violences et le cynisme, qui touchent infiniment son commentateur (lequel suit en cela les conclusions de José Van den Esch dans son remarquable livre sur Salacrou, à quoi Serge Radine se réfère à plusieurs reprises) et qui montrent l'auteur d'*Une Femme libre* et de *La Terre est ronde* en conquête de *sa* vérité. Il a encore assez d'années, et même de lustres, devant lui pour atteindre à la grande pièce où *sa* vérité sera peut-être *la* vérité.

Ce livre où Serge Radine démontre avec force, aisance et loyauté, en dominant avec maîtrise son sujet, que ces trois dramaturges ont apporté « chacun selon son génie propre un témoignage bouleversant » constitue un document essentiel sur le théâtre contemporain.

Paul BLANCHART.

Francis JOURDAIN. — **Né en 76,** 1 vol. in-12, 296 p., Editions du Pavillon, 1951.

Né en 1876, à côté des Folies-Bergère, peintre, architecte, décorateur, Francis Jourdain nous livre aujourd'hui le premier tome de ses souvenirs. Francis Jourdain fut de toutes les bagarres généreuses de ce siècle. Le théâtre, l'art du théâtre, sa « rénovation », tint une place importante dans sa vie ardente et passionnée. Dans le premier tome de cette vivante et très personnelle chronique, l'historien du théâtre trouvera des notations précieuses sur la fondation de « *L'Œuvre* », Lugné-Poë, Suzanne Desprès et leurs premiers compagnons.

Francis Jourdain figure dans l'*Ennemi du Peuple,* d'Ibsen (« la flamme de la révolte dans la brume du fjord ! ») et, pendant les entr'actes, au Théâtre des Bouffes du Nord, il défend, dans la salle et les couloirs, « la cause d'Ibsen, de la Liberté, de l'Individu, de l'Esprit et de la Révolte » — et les intérêts de Lugné-Poë par surcroît.

Le chapitre concernant « *L'Œuvre* » (pp. 197-216) s'achève sur cette plaisante anecdote : « Lugné-Poë avait un jour décidé de se supprimer. L'heure ayant sonné d'exécuter la sentence, il se mit devant la glace, revolver au poing et une dernière fois il médita : ... Se tuer... Cruel destin !... tuer un homme beau, jeune, riche d'avenir... Et qui ressemblait tant à Napoléon... Se tuer... tuer Napoléon... Horrible, trop horrible... Ah ! et puis tant pis... Un tel homme ne revient pas sur une telle décision... Allons, un peu de courage... Une seconde, et c'en sera fini de souffrir. Et pan, Lugné-Poë tira dans la glace ».

L. Ch.

Théâtre de France, I, 1 vol. 32 × 25, 200 p. illustr. noir et couleur, dans le texte et hors texte, numéro spécial de PLAISIR DE FRANCE, édité par *les Publications de France,*

Notre Société est d'autant plus heureuse et fière de signaler la publication de ce magnifique ouvrage que M. Olivier Quéant, qui l'a voulu et réalisé, est un des premiers membres fondateurs de LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE. De par le choix des collaborateurs, de par la qualité des documents et leur parfaite présentation, cette publication apporte à l'histoire du théâtre contemporain une contribution extrêmement précieuse. Il complète les indications que nous donnons dans ce numéro, particulièrement en ce qui concerne ANDRÉ GIDE ET LE THÉATRE.

Cet ouvrage nous étant parvenu alors que notre Revue était déjà sous presse, le temps et la place nous manquent pour en donner le compte rendu minutieux qu'il mérite; le simple énoncé du sommaire suffira à en montrer l'intérêt et l'importance documentaires.

Un Théâtre de Qualité (Olivier Quéant). — *La Saison Théâtrale* (Thierry Maulnier). — *Retour à Pirandello.* — *Jean Anouilh* (Jacques Lemarchand). — *Le Langage de Théâtre* (Paul Lorenz). — *De Montherlant à Montherlant* (Jacques de Laprade). — *Pièces de romanciers* (Jean Nepveu-Degas, P.-A. Touchard et Justin Saget). — *Pièces de Philosophes* (René Lalou et Tierry Maulnier). — *Les deux pôles de l'interprète de théâtre* (Gilles Quéant). — *Les Tartuffe se suivent* (Dussane). — *Au Théâtre Français* (Jean Nepveu-Degas). — *L'Archipel Salacrou* (Jacques Lemarchand). — *Coup d'œil sur le metteur en scène* (Raymond Rouleau). — *Les metteurs en scène de la saison* (André Boll). — *Le Cinéma sur la scène.* — *Les décorateurs* (Raymond Cogniat). — *Une Comédie musicale* (Claude Brulé). — *Les avatars de la musique de scène* (Roland Manuel). — *Les bons horlogers du Théâtre de Boulevard* (Robert Kemp). — *Le Jeune Théâtre : Jeunes auteurs* (Robert Kanters), *Jeunes compagnies* (Francis Ambrière), *Jeunes comédiens* (Edmond Sée). — *La situation des théâtres de Paris* (Marcel Lasseaux). — *Mort et Renaissance du théâtre de province* (Marcel Lasseaux). — *Les festivals d'art dramatique en province* (Yves Gandon). — *Les tournées françaises à l'étranger* (Claude Brulé). — *Drames lyriques.* — *La Société d'Histoire du Théâtre* (Louis Jouvet), etc...





BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABREVIATIONS

A. — *Arts.* — **A.N.** — *Age nouveau.* — **B.E.T.** — *Boletin de Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** — *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** — *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** — *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.R.A.F.A.** — *Bulletin des Relations Artistiques France-Allemagne.* — **C.** — *Conferencia.* — **C.A.D.** — *Cahiers d'Art Dramatique.* — **C.R.** — *Compte rendu dans la Revue.* — **D.** — *Dionysios.* — **E.** — *Etudes.* — **E.G.** — *Eudes Germaniques.* — **E.N.** — *Education Nationale.* — **E.T.J.** — *Education Theatre Journal.* — **F.** — *Figaro.* — **F.L.** — *Figaro Littéraire.* — **Fr.R.** — *French Review.* — **Fr.St.** — *French Studies.* — **G.L.** — *Gazette des Lettres.* — **G.R.** — *Germania Review.* — **H.M.** — *Hommes et Mondes.* — **I.D.** — *Il Dramma.* — **J.T.P.** — *Jeux Tréteaux et Personnages.* — **L.F.** — *Lettres Françaises.* — **L.M.** — *Larousse Mensuel.* — **M.F.** — *Mercure de France.* — **M.L.N.** — *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** — *Modern Language Quarterly.* — **M.Th.** — *Master's Thesis.* — **N.L.** — *Nouvelles Littéraires.* — **P.M.L.A.** — *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** — *Quarterly Journal of Speech.* — **R.P.** — *Revue de Paris.* — **R.L.C.** — *Revue de Littérature Comparée.* — **R.T.** — *Revue Théâtrale.* — **S.** — *Sipario.* — **S.A.B.** — *Shakespeare Association Bulletin.* — **St.Ph.** — *Studies in Philology.* — **T.F.** — *Theater aus Frankreich.* — **T.G.** — *Tribune de Genève.* — **T.M.** — *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** — *Theatre Notebook.* — **Y.Fr.St.** — *Yale French Studies.* **(X...)** *nom du directeur de travaux.*

Cette notice a été établie par Rose-Marie Moudoues
et Florent Monteleone

I-II

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES - CATALOGUES

640. ANGELLOZ. — *Aperçu de bibliographie gœthéenne.* **E.G.** N° 2-3, 1950.

641. *Annuaire du Théâtre*, 1951. Paris, A.N.T., 1951.

642. Catalogue de l'*Œuvre graphique de Toulouse-Lautrec.* Exposition, Paris, Bibliothèque Nationale. Les Presses Artistiques 1951, 35 pl., index.

Textes de Julien CAIN et Jean VALLERY-RADOT. Catalogue établi par Jean ADHEMAR avec l'aide de Mme ALLEZ.

643. HARTNOLL (Phyllis). — *The Oxford Companion to the Theatre.* Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, London, New-York, Toronto, 1951, in-8°, 890 p. 2 colonnes (dont 54 p. de bibliographie).

Encyclopédie univers. du Théâtre. **C.R.**

644. FANTASIO. — *Il libretto d'opera documento di spettacolo.* Scenario N° 13, 1951.

Sur les collections d'Ulrico Rolandi.

645. KOSCH (W.). — *Deutsche Theater-Lexikon.* Ferd. Kleinmayr, Klagenfurt, Autriche.

646. MORGADO REIS (J.F.). — *Supplément à la bibliographie des travaux sur l'histoire du théâtre portugais parus de* 1947 *à* 1950. **B.H.T.P.** T. II N° 2.

Voir aussi n° 739.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

647. ABRAMS (Sherwin F.). — *Realism in the elizabethan and contemporary american theatre.* Univ. of Wisconsin, **Ph.d.,** June 1951.

648. ADAMS (William). — *Theory and practice of acting in 18th Century England in the light of rhetorical theory of the time.* Univ. of Illinois, **Ph.d.,** 1951 (Barnard Hewitt).

649. ARNOLD (Paul). — *Eléments de l'Art dramatique.* Journal de psychologie, janv.-juin 1951, p. 371.

650. CHANCEREL (Léon). — *Le Théâtre et les Comédiens.* Collect. Petite histoire de l'art et des artistes. Nathan, 1951, 158 p. ill.

Destiné à la jeunesse. Nombreuses illustrations.

651. ELROD (James). — *The influence of the roman mime in the theatre up to* 1600. Univ. of Indiana, 1950 (Richard Moody).

652. GAILLARD (O.F.). — *Lehrbuch der Schauspielkunst. Das deutsche Stanislavskij-Buch.* Zurich, Scientia-Verlag, 1950, 240 p.

653. HUHN (Florence C.). — *An Analysis of the theory of T.S. Eliot and W.H. Auden on poetic drama.* Catholic Univ. of America, 1950 (John van Meter).

654. KRAMER (Sister Mary Angelica). — *Stanislavsky and Reinhardt : a study in contrasts.* Marquette Univ., June 1949 (James H. Butler).

655. MARLOW (Jacqueline Anne). — *An æsthetic approach to Sophocles "Electra" as a background for interpretation.* Washington State Univ., August 1950 (Grace Newell Meeker).

656. McBRIDE (Mary). — *Gordon Craig acting.* Yale Univ., June 1949.

657. McGOWAN (K.). — *The vital principles in playwriting.* **E.T.J.,** Mars 1951.

658. MEEKER (Douglas). — *A study of the Stanislawsky theory of acting in its relation to movement and dance.* Univ. of Wisconsin, **MA,** June 1950 (R.E. Mitchell).

659. MŒSLIN (Mary Elizabeth). — *An examination of certain disputed concepts in Aristotle's definition of tragedy as contain in the Poetics.* Catholic Univ. of America, **MA,** Oct. 1949 (Leo Brady).

660. PEDRO (A.). — *O teatro e a sua verdade.* Lisbonne, 1950, 43 p.

661. SAVIOTTI (G.). — *Estetica do teatro antigo e moderno.* Lisbonne, 1949, 159 p.

662. STAUB (Hans Ulrich). — *Massingers versuch eines Ideendramas* (Thèse Lettres), Zurich, 1950, 96 p.

663. VILLIERS (André). — *La psychologie de l'art dramatique.* Paris, Armand Colin, 1951, in-16, 224 p. **C.R.**

664. VRIEZE (Jack W.). — *The greek Chorus and its use in modern plays.* Univ. of Iowa, **MA** (George R. Kernodle).

665. WEISMANN (Herman). — *A survey of methods and techniques in the dramatization of modern fiction.* Univ. of Denver, **Ph.D.,** June 1950 (Campton Bell).

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public.

666. BRUFORD (W.H.). — *Theatre, drama and audience in Gœthe's Germany.* London, Rutledge and Kegan Paul, 1951.

667. C.D.H. — *Morality and the english stage.* **T.N.** Vol. 6 N° 126 (7 juillet 1951).

668. GAMBOA (J.). — *A proposito de teatro. Algumas considerações oportunas oferecidas à inteligencia e reflexào de todos os homens de boa vontade.* Lisbonne, 1949, 159 p.

669. PAUL (Theodore Jr). — *Experimental study of reactions of audience in the theatre.* Univ. of Iowa, **Ph.D.,** August 1950 (E.C. Mabie).

670. SCHAFFER (Pauline). — *The position of Women in society as reflected in american drama since the civil war.* Univ. of Stanford, **Ph.D.** (Hubert Heffner and Norman Philbrick).

Voir aussi N° 838.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

671. DUSSANE (D.). — *Notes de théâtre,* 1940-1950. Lyon, Lardanchet, in-8° cour., 286 p.

672. GAVOTY (André). — *La vie théâtrale en France de* 1900 *à* 1950. La Revue, 1er Avril 1951.

673. MYERS (Paul). — *La Comédie-Française.* Dramatics, May 1951.

b) Architecture, aménagements, équipement

674. HARTWIG (Gilbert). — *Modern american scene designers on scene designing (with emphasis upon the use and construction of the model stage).* Marquette Univ., **MA,** July 1949 (Joseph W. Miller).

675. JONES (Margo). — *Le théâtre en rond aux U.S.A.* **T.M.** Vol. I, N° 1, p. 5.

676. — *Theatre in the round.* New-York, Rinehart and C°, 1951.

677. McDOWELL (John). — *America's First stadium theatre.* **B.N.T.C.,** Nov. 1950, Vol. 12, N° 3.

678. SONREL (P.). — *La conférence-exposition d'architecture théâtrale.* **T.M.,** N° 1, Vol. I, p. 42.

c) La représentation :

mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc...

679. ALLISON (Veryle Kinsel). — *A study of the contribution of Harley Granville-Barker as a critic and producer to the production of Shakespeare's plays.* Univ. of Michigan, **MA,** 1950 (H. Northon).

680. BARNESS (Lawrence E.). — *The influence of the incandescent lamp on acting style.* Oregon, **MA,** June 1950 (Horace W. Robinson).

681. BLANCHART (Paul). — *Storia della scenotecnica.* Traduzione di R. ORTOLANI. Milano, Garzanti, 1951, 16°, 110 p.

682. BROCK (James). — *A study of the sound effects in elizabethan drama.* Northwestern, **Ph.D.,** June 1950 (Lee Mitchell).

683. ERICHSEN (Svend). — *Hamlet à Elseneur.* **T.M.** Vol. I, N° 2.

684. GILDER (Rosamond). — *Jeux de masse aux U.S.A.* Ibid.

685. LAWSON (Howard). — *Teorica e tecnica della sceneggiatura.* A cura F. Di Giammatteo. Roma, Bianco e Nero, 1951, in-8°, 357 p.

686. PETERSON (Rita Z.). — *Stage Lighting methods 18th Century American theatre.* Univ. of Wisconsin, **MA,** June 1950 (J.W. Curvin).

687. REILLE (J.-F.). — *Shakespeare dans les arènes.* **T.M.** Vol. I N° 2, p. 15.
A propos de Jules César aux arènes de Nîmes : étude du dispositif.

688. THOMAS (René). — *Dispositif pour « Don Giovanni ».* Ibid., p. 14.

d) **Costume, masque, maquillage, accessoires**

689. BLUM (André). — *Early Bourbon.* Londres, Harrap, 105 × 80, 72 p.

690. — *The last Valois.* Ibid.

691. CRIDER (James). — *French and english wigs of the 18th Century.* Univ. of Washington, **MA,** June 1950 (Denton M. Snyder).

692. LAWER (James). — *Early Tudor.* Harrap, Londres, 105 × 80, 72 p.

693. — *Le costume, des Tudor à Louis XIII.* Paris, Horizons de France, in-4° carré, 400 p., 300 grav., 48 pl., 1951.

694. READE (Brian). — *The dominance of Spain.* Londres, Harrap, 105 × 80, 72 p.

695. REYNOLDS (Graham). — *Elizabethan and Jacobean.* Ibid.

696. VAN THIENEN (F.). — *The great age of Holland.* Ibid.

V

LE COMÉDIEN

697. BRENT (Gloria). — *Firt lessons in elocution.* Londres, Harrap, 184 × 120, 80 p.

VI

BIOGRAPHIES

BÉRARD (Christian).

698. GENAUER (Emily). — *Bérard.* Theatre Arts, Juin 1951, p. 31, illustrations.

CHEVALIER (Maurice).

699. — *Maurice Chevalier* vu par Pierre JUIN. Préface de Marcel PAGNOL, texte de Roméo CARLES, 1 plaq. in-4° carré, 16 aquarelles inédites. Paris, Continental-Diffusion, 1951.

DESPRÉS (Suzanne).

700. MAHERT (Rodo). — *Suzanne Després est morte et c'est la fin d'un chapitre de l'histoire du théâtre en France au* XX*e* *siècle.* **T.G.,** 6 Juillet 1951.

RÉJANE.

701. POREL (Jacques). — *Réjane et Porel, Souvenirs,* II. Revue des Deux Mondes, 15 Mai 1951.

702. — *La mort de Réjane.* **F.L.,** 4 Mai 1951.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

703. BONNARD (André). — *La tragédie de l'homme : études sur le drame antique.* Neuchatel-Paris, Ed. de la Baconnière, 1951, 238 p.

ARISTOPHANE.

704. EHRENBERG (V.). — *The people of Aristophanes. A sociology of Old Attic Comedy.* Oxford, Blackwell, 1951, 2e Edit. rev. et augm., XX-418 p.

EURIPIDE.

705. — *Medea.* Trad. de *G. AMENDOLA.* Florence, La Nuova Italia, 1951, in-8°, XXII-190.

PLAUTE.

706. — *Il mercante.* Trad. C. FONTANA. Milano, Academia, 1951, in-16, 58 p.

SOPHOCLE.

707. — *Œdipus-Rex.* Trad. Duddley FITTS and Robert FITZGERALD. Londres, Faber and Faber.

708. — *Trois tragédies : Œdipe-Roi, Œdipe à colone, Antigone.* Trad. Mario MEUNIER. Paris, Albin Michel, 1951, in-16, 296 p.

709. — *Elettra.* Int. et N. de G. AMENDOLA. Firenze, Le Monnier, 1951, in-8°, 160 p.

710. — *Ajace.* Trad. en prose de V. de FALCO. Ed. Napoli. Libreria Scientifica, 1951, in-8°, 47 p.

711. WHITMAN (Cedric H.). — *Sophocles, a study of heroic humanism.* Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Voir aussi nos 655, 659, 661, 729 et 740.

b) c) Moyen Age-XVIe siècle

713. — *Le Mystère de Sainte Barbe.* Adaptation de manuscrits médiévaux inédits avec une musique inédite de Guy de LIONCOURT et P. BOISSELET. Préface de Jean SCHNEIDER, bois originaux de J. ROSE. Presses des Orphelins-Apprentis de Guénange, 1951, in-4°.

713. — *Farces du Moyen Age.* Version littérale de L. ROBERT-BUSQUET. Int. de Ch. VIDEMENT. Paris, Lanore, in-8°, 160 p.

714. COHEN (Gustave). — *Ronsard et le théâtre,* in Mélanges Chamard, Paris Nizet, 1951.

d) XVII[e] siècle

745. ADAMS (H.) et HATHAWAY (B.). — *Dramatic essays of the neo classic age.* Columbia University Press, 1950.

Sur le XVII[e] siècle français et le XVIII[e] siècle anglais.

716. LEGOUIS (Pierre). — *La mort de Cleomène dans la tragédie du* XVII[e] *siècle.* Les Langues Modernes, Mars-Avril 1951.

CORNEILLE.

717. — *Le Cid.* Texte présenté et annoté par Georges CHAPPON. Paris, Hatier, 1950, in-16, 128 p.

718. — *Horace.* Texte présenté et annoté par Pierre CHAMBON. Paris, Hatier, 1950, in-16, 96 p.

719. HERLAND (Louis). — *A propos de Rodogune.* **R.H.L.,** Janv.-Mars 1951.

A propos d'un article paru dans R.H.L. n° 3-4, 1949.

MOLIÈRE.

720. — *Les Femmes Savantes.* Texte présenté et annoté par Robert JOUANNY. Paris, Hatier, 1950, in-16, 120 p.

721. — *Georges Dandin.* Notice et notes de Claude JODRY. Paris, Larousse, 1950, in-16, 90 p.

722. JASINSKI (René). — *Molière et le Misanthrope.* Paris, Armand-Colin, 1951.

723. OTT (K.A.). — *Der Mensch vor den Standgericht.* Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 1949, 151 p.

Un Chapitre sur Molière.

724. ROMANO (Danielo). — *Essai sur le comique de Molière.* Bern, Francke, 1950, 155 p.

RACINE.

725. — *Les Plaideurs.* Texte présenté par Marcel MAYSONNAVE et Antoine ROUX. Paris, Hatier, 1950, in-16, 96 p.

726. — *Les Plaideurs.* Texte présenté par Félix GUIRAND. Larousse, in-16, 80 p.

727. — *Britannicus.* Texte présenté et annoté par Marcel MAYSON-NAVE, Paris, Hatier, 1950, in-16, 96 p.

728. KNIGHT (Roy C.). — *Racine et la Grèce.* Paris, Boivin, 1951, in-8° raisin, 2 pl. h.-t.

La Grèce dans la littérature française au XVII[e] siècle. Racine helléniste. Racine poète.

729. — *Racine, Sophocle, Euripide.* **F.St.,** apr. 1951.

e) XVIIIe siècle

730. BEAUMARCHAIS. — *La folle Journée ou le Mariage de Figaro.* Lith. de Drian. Paris, Soc. du Livre d'Art, 1951, in-4°, 249 p.

f) XIXe siècle

COURTELINE.

731. HERRIOT (E.). — *Un héritier de Molière : Georges Courteline.* Biblio, Av. 1951, p. 12.

FEYDEAU.

732. — *Théâtre complet.* **T.V.,** Paris Le Bélier, 1951, in-8°.
Le mariage de Barillon. — Monsieur chasse. — Le Circuit (inédit).

HUGO (Victor).

733. — *Hernani.* Texte présenté et annoté par P. MOREAU. Paris, Hatier, 1950, in-16, 160 p.

LABICHE et MARTIN.

734. — *Les trente-sept sous de M. Montaudoin.* Paris Billaudot, 1951, in-16, 56 p.

MUSSET (Alfred de).

735. — *Comédies et Proverbes.* Texte présenté par H. BERTAUT. Paris, Hatier, 1950, in-16, 239 p.
Fantasio. — Un caprice. — Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée. — On ne saurait penser à tout. — Barberine.

VIGNY (Alfred de).

736. — *Chatterton.* Texte présenté et annoté par Louis ROINET. Paris, Hatier, 1951, in-16, 120 p.

g) XXe siècle

737. ELIOT (T.S.). — *Poetry and drama.* Harvard University Press, Cambridge, Mass.
« The most important statement on poetry for the stage in this generation. »

ANOUILH (Jean).

738. RADINE (Serge). — *Anouilh, Lenormand, Salacrou. Trois dramaturges à la recherche de la vérité.* Genève, Edit. des Trois Collines, 1951, 142 p., **C.R.**

CLAUDEL (Paul).

739. DOSEDAL (Maria). — *Claudel der seidene Schuh, ein Deutungsversuch.* Bier, F. Post. s. d., in-16, 116 p.
Avec une bibliographie claudélienne allemande.

COCTEAU (Jean).

740. ANDREADOU (Chryssa). — *A comparison of the "Œdipus-tyrannus" by Sophocles, to the "Infernal Machine" by Jean Cocteau.* Smith Univ. **MA**, June 1949 (Frank Day Tuttle).

GIRAUDOUX (Jean).

741. LAURENT (J.). — *Instruction de Giraudoux.* La Table Ronde N° 43, Juillet 1951.
742. LENORMAND (H.-R.). — *Souvenirs sur Giraudoux,* suivis de propos notés par Georges de Wissant, **R.T.**, N° 16, Avril-Juin 1951.
743. LORENSEN (Hans). — *Le théâtre de Jean Giraudoux : technique et style* (Thèse). Copenhague, Univ. d'Aarhus, 18 × 27, 276 p.
744. MARTIN DU GARD (Maurice). — *A la recherche de Giraudoux.* Opéra, N°s 313 et 314, Juillet 1951.
745. WISSANT (Georges de). — Voir N° 742.

LENORMAND (Henri-René).

746. — Voir N° 738.

SALACROU (Armand).

747. — Voir N° 738.

SARTRE (Jean-Paul).

748. NELSON (Johanny Fae). — *A study of the playwright's purpose in the use of the Orestes myth : Aeschylus and Jean-Paul Sartre.* Smith Univ. **MA**, 1949 (Hallie Flanagan Davis).
749. LES SEPT. — *Jean-Paul Sartre. Biographie. Œuvre.* **G.L.** N° 9, 1951.

IX

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

750. BEAUMONT WICKS (Charles). — *The Parisian Stage Part I* (1800-1815). Univ. of Alabama Studies, 1950, in-8°, XI-89 p.

751. LEMARCHAND (Jacques). — *La France prévoit une relève.* **T.M.** Vol. I N° 1, p. 13.

752. CROCQ (André), CORDEAUX (Henri), ROUVET (Jean). — *Renouveau du théâtre de plein air.* **E.T.** N° 6.

753. LAURENT (Jeanne). — *La carte des Festivals.* **T.M.** Vol. I, N° 2, p. **12.**

754. VILAR (Jean). — *Avignon festival de créations.* Ibid., p. 18.

X

HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

ALLEMAGNE

755. — *Berlin, capitale de quoi ?* Allemagne d'Aujourd'hui, N° 1, 1951, p. 19.

Une partie est consacrée au théâtre.

756. — *Heur et malheur du théâtre allemand* (1933-1951). Ibid. 1951, p. 46.

757. HOLZER (Rudolf). — *Salzbourg, origine des festivals.* **T.M.** Vol. I, N° 2.

758. MULLER (Ingvelde). — *Festivals d'esprit nouveau en Allemagne.* Ibid.

BRECHT (B.).

759. FABRI (A.). — *Notiz über B. Brecht.* Merkur, N° 33.

GŒTHE.

760. FLEMMING (Willi). — *Gœthes Gestaltung des Klassischen Theaters.* Köln, Hermann Schaffstein Verlag, 1949, in-16, 228 p.

LESSING.

761. SCHNEIDER (Heinrich). — *Lessing. Zwoelf biographische studien.* Bern, Francke 1951, 315 p., ill.

762. WIESE (B. von). — *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel.* Hambourg, Hoffmann und Campe, 1948, 2 vol., 350 et 504 p.

Voir aussi nos 640, 645, 654, 666.

AUTRICHE

763. BLONDEL (M.) et BREMOND (H.). — *Oberammergau und das Geheimnis der Passion.* Munchen-Freiburgi. Br. Alber, 1950, 127 p.

764. SEELMANN-EGGEBERT (U.). — *Arte romantica di Arthur Schnitzler.* **S.** N° 63, p. 13.

BELGIQUE

765. LEJEUNE (Honoré). — *Bruxelles-Théâtres.* Verviers, Nautet-Hans, 478 p., **C.R.**

ESPAGNE

CALDERON.

766. OPPENHEIMER (M.). — *The baroque impasse in the Calderonian drama.* **P.M.L.A.,** Déc. 1950.

CERVANTÈS.

767. ROTUNDA (D.P.). — *More light on an old motif on the Works of Cervantès.* Modern Philology, Nov. 1950.

GRAU (Jacinto).

768. GIUTINO (William). — *A study of the theatre of Jacinto Grau and his place in the contemporary spanish theatre.* Univ. of Michigan, **Ph.D.,** 1949 (Sanchez y Escribaro).

LOPE DE VEGA.

769. — *Comedia del Perro del Hortelano.* Nouv. édit. crit. avec une introd., des var. et un commentaire par Eugène KOHLER. Paris, Belles Lettres, 1951, in-8°, LXIX-282 p.

LORCA (Frederico-Garcia).

770. OTIS (Mary). — *Lorca's audience.* Theatre Arts, May 1951.

771. SANCHEZ (Roberto). — *Garcia Lorca. Estudio sobre su teatro.* Madrid. Editorial Jura, 1950, 166 p.

772. TITCOMB (Frederick). — *F.-G. Lorca, dramatic poet.* Cornell Univ., **MA,** June 1950 (W.H. Stainton).

ÉTATS-UNIS

773. BROWNING (Robert). — *The showboat theatre of America's rivers : its birth, growth, and decline.* Southern California Univ., **MA,** June 1950 (J.H. Butler).

774. LARSON (Orville). — *History of American scene design* 1915-1950. Univ. of Illinois, **Ph.D.,** 1951 (B. Hewitt).

775. POSTLE (Stuart). — *The story of ANTA.* Ohio Wesleyan, **MA,** 1950 (R.C. Hunter).

776. SYLVESTER (Robert). — *Let's burn down the barns.* Theatre Arts, June 1951, p. 12.

Sur les théâtres d'été en province.
Voir aussi n°s 675, 677, 686.

GRANDE-BRETAGNE

777. GORELIK (Mordecaï). — *Cleared by customs : the Arts Council of Great Britain.* Theatre Arts, Av. 1951.

778. HOPE-WALLACE (P.). — *La scène anglaise et ses poètes.* **T.M.** N° 1, Vol. I, p. 21.

779. LINN (John). — *The court Masques and their influence on the popular theatre.* Cornell Univ. **Ph.D.,** Spring 1950 (R.C. Bald).

780. LINKLATER (Eric). — *Edimbourg et la Renaissance écossaise.* **T.M.** Vol. I, N° 2, p. 23.

781. NETTLETON (G.H.) et CASE (A.E.). — *British dramatists from Dryden to Sheridan.* Londres, Harrap, 216 × 137, 950 p.

MARLOWE.

782. POIRIER (Michel). — *Christopher Marlowe.* Londres, Chatto and Windus, 1951.

783. TREWIN (J.C.). — *Le Festival de Grande-Bretagne.* **T.M.** Vol. I, N° 2, p. 22.

784. SCOTT (Ray). — *A study of the development of the english comedy of manners from* 1660 *to* 1900. Univ. of Southern California, **MA,** June 1950 (James H. Butler).

785. SELTZER (Jerome Maxwell). — *An historical study of Inigo Jones' work in the theatre.* Ibid.

786. STAMM (Rudolf). — *Geschichte des englischen theaters.* Bern Francke, 1951, 484 p. et 16 pl.

787. WHITHWOORTH (Geoffrey). -- *The making of a national theatre.* Londres, Faber and Faber, 1950, in-8°, 308 p., ill., index.

SHAKESPEARE (William).

788. — *Shakespeare Survey IV.* Cambridge Univ. Press 1951.

789. — *Macbeth.* Int. et notes par K. MUIR. London, Methuen, 1951, 270 p.

Soixante pages sur le texte, la date, les interpolations, la fortune du drame au cours des siècles, son sens, les variantes.

790. — *Magic Verbale de Macbeth.* The Sewanee Review, Spring 1951.

791. ZANDVOORT. — *Mobiles et drames dans Macbeth.* Les Langues Modernes, Mars-Avril 1951.

792. BROWN (Ivo). — *Shakespeare. Der Mensch. Der Dichter. Seine Zeit.* Zurich, Manesse Verlag, 1950, 344 p.

793. COWAN (R.). — *Histrionic Tradition in "Hamlet"* 1911-1948. Univ. of Yale, June 1949.

794. HOLMBERG (Olle). — *Inte Bara om Hamlet.* Stockholm, Bonnier, 1949, 206 p.

795. WILLIAMSON (C.H.). — *Readings on the character of Hamlet.* London, Allen and Unwin, 1950, 797 p.

300 critiques de 1661 à 1947 discutent l'énigme d'Hamlet.

796. FRICKER (Robert). — *Kontrast und Polaritaet in den Charakterbildern Shakespeares.* Bern, Francke, 1951, 275 p.

797. GREG (W.W.). — *The editorial problem in Shakespeare. A survey of the foundations of the text.* Oxford, Clarendon Press, 1951, 210 p.

798. JOSEPH (B.L.). — *Elizabethan acting.* Oxford Univ. Press, 1951, 161 p.

Sur la déclamation shakespearienne.

799. LONGWORTH-CHAMBRUN. — *Shakespeare est bien Shakespeare.* **H.M.,** Mai 1951, N° 58.

800. MUTSHMANN (Heinrich) et WENTERSDORF (Karl). — *Shakespeare und der Katholizismus.* Speyer, Pilger-Verlag, 1950, 256 p.

801. PRICE (L.M.). — *Shakespeare as pictured by Voltaire, Gœthe and Œser.* Germanic Review, XXIV, 4, 1949.

802. QUAYLE (Anthony). — *Mission de Stratford.* **T.M.**, vol. I, N° 2, p. 27.

803. ROY (Claude). — *Shakespeare est-il Shakespeare ?* Europe, Mars 1951, N° 63.

804. WOLFF (E.). — *Shakespeare. El Problema de su personalidad y su obra.* Mendoza, 1950.

SHAW (G.B.).

805. MAC CARTHY (D.). — *Shaw.* London, Mac Gibbon and Kee, 1951, IX-217 p.

SYNGE.

806. HOWLAND (Kathleen). — *The tragic aspects of Synge's plays.* Univ. of Kansas, **MA**, Fev. 1950 (Allen Crafton).

Voir aussi nos 648, 653, 656, 667, 679, 682, 683, 884.

ISRAËL

807. LIPSEY (Alfred E.). — *The history of the Habimah Theatre. The National Theatre of Israël.* Univ. of Southern California, **MA**, January 1950 (James H. Butler).

808. SCHIRMANN (J.). — *Juda Sommo, fondateur du théâtre hébreu.* Rev. de la Pensée Juive, Oct. 1950.

ITALIE

809. — *I nostri scenografi : Carlo Santonicci.* Scenario N° 13, 1951, illustrations.

810. AMICO (Silvio d'). — *Cento anni fa nasceva Ermete Novelli* (1851-1951). **S.** N° 63, p. 6.

811. — *Eduardo de Filippo autore Dramatico, cantate dei Giorni dispari,* Scenario N° 11, 1951, ill., p. 8.

812. SILORI (Luigi). — *Eduardo de Filippo.* Belfagor. Rassegna di vario umanita. Anno V, fasc. VI.

813. CALENDOLI (G.). — *Fiaba e storia nel teatro di Bruno Cicognani.* Scenario N° 10, 1951.

814. CONTINI (Ernano). — *Les festivals italiens ou le sens du grandiose.* **T.M.** Vol. I, N° 2, p. 43.

815. — *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia. Raccolta di testi del secolo VII al secolo XV.* Milano-Roma, Bompiani, 1949, XXIX-55 p., 40 pl.

816. CORSI (Mario). — *Un commediografo ingiustamente dementicato : Carlo Bertolazzi.* Scenario N° 9, 1951.

817. GULINO (Pietro). — *Riccordo di Nino Martoglio e del teatro dialettale siciliano.* Scenario N° 11, p. 48.

818. MAC EACHRON (John). — *Pirandello.* Univ. of Wisconsin, **MA**, June 1949 (J.W. Miller).

819. NATHAN (M.). — *Pirandello et le pirandellisme.* Monde-Nouveau-Paru, N° 49.

820. PAOLANTONACCI. — *Le théâtre de Luigi Pirandello.* Paris, Nouvelles Editions Latines, 1 vol. 16 × 25.

821. MAYERU (Paolo). — *Il « San Ferdinando » di Napoli.* Ridotto, N° 6, 1951.

822. MUSCARA (Calogero). — *« La Mandragola » di Niccolo Macchiavelli.* Ridotto, N° 6, 1951. Bibliographie.

823. OTTOLANI (Piero). — *Dieci anni di teatro italiano nelle chronache di Marco Praga.* Scenario N° 10, 1951, p. 6.

824. STEFANO (Carlo di). — *Il teatro nei versi del Belli.* Scenario N° 9, 1951.

825. TERENCIO. — *Metteurs en scène italiens.* **T.M.** Vol. I, N° 1, p. 37.

Voir aussi n°s 869, 870.

MEXIQUE

826. USIGLI (R.). — *Primer ensayo hacia una tragedia mexicana.* Cuadernos Americanos (Mexico), Juillet-Août 1950.

NORVÈGE

827. PENTZ (John). — *Ibsen as a moralist.* Johns Hopkins, **MA,** 1951 (N. Bryllion Fagin).

828. TENNANT (P.F.D.). — *Ibsen's dramatic technique.* Cambridge Bowes and Bowes, 1948, 135 p.

829. THOMPSON (A. R.). — *Ibsen as psychoanatomist.* **E.T.J.,** Mars 1951.

PAYS-BAS

830. BOMHOFF (J.G.). — *Vondels drama. Studie en pleidooi.* Amsterdam, Ploegsma, 1950, XII-162 p.

831. MOLKENBOER (B. H.). — *De jonge Vondel.* Amsterdam, Parnassus, 1950, XVI-668 p., 31 ill.

POLOGNE

832. ZIDONIS (G.I.). — *O.V. Milosz, sa vie, son œuvre, son rayonnement.* P. Olivier Perrin édit., 1951.

PORTUGAL

833. CRABBE ROCHA (A.). — *Ebauches dramatiques dans le « Cancioneiro Geral ».* **B.H.T.P.,** T. II, N° 2, p. 113.

834. FRECHES (C.H.). — *Les « Comédias » de Simao Machado, « Comedia do Cerco de Dio ».* Ibid., p. 151.

835. REVAH (I.S.). — *Edition de l'« Auto de Sam Vicente » d'Alfonso Alvares.* Ibid., p. 213.

836. — *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. T. I. Edition critique du premier « Auto das Barcas ».* Centre d'Histoire du Théâtre Portugais, Lisbonne, 1951.

837. SAVIOTTI (G.). — *Gil Vicente poeta comico.* **B.H.T.P.,** T. II, N° 2, p. 181.

Voir aussi n° 646.

RÉPUBLIQUE ARGENTINE

838. PILLON (Giorgio). — *Cosa vuole il pubblico.* Scenario, N° 11, p. 44.

U. R. S. S.

839. AMBRA (Gianni d'). — *Cèchov e l'interpretazione del « teatro d'atmosfera ».* Ridotto, N° 6, 1951.

840. MacLEOD (Joseph). — *A soviet theatre sketch book.* Londres, Allen and Unwin, 1951.

841. VARNEKE (B.V.). — *History of the russian theatre.* New-York, the MacMillan Company, 1951.

Voir aussi n[os] 652, 654, 658.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

842. BRAGAGLIA (A.G.). — *Rappresentanti di 33 Nazioni discutono di teatro a Oslo.* Scenario N° 13, 1951.

ALLEMAGNE-FRANCE

843. GŒTHE. — *Faust.* Trad. de G. de Nerval. Ill. par J.-G. Daragnès. Marseille, Les Bibliophiles de Provence, 1951, gr. in-4°, 265 p.

ALLEMAGNE-GRANDE-BRETAGNE

844. BARKELEY (R.). — *Gladstone and Schiller Wallenstein.* German Life and Letters, Oct. 1950.

ALLEMAGNE-ITALIE

845. PERSELLI (Luciano). — *R.M. Rilke e la Duse.* Scenario N° 10, 1951.

ALLEMAGNE-SUISSE

846. WALTERLIN (O.). — *Le théâtre de Zurich et les dramaturges contemporains de langue allemande.* **T.M.,** Vol. I, N° 2.

BELGIQUE-ÉTATS-UNIS

847. BEACHBOARD (Robert). — *Le théâtre de Maeterlinck aux Etats-Unis* (Thèse). Paris, 1951, Société d'Edit. de l'Enseignement Sup., gr. in-8°, 234 p.

ESPAGNE-FRANCE

848. VALLE-ABAD (F. de). — *Influence Española en la literatura francesa : ensayo critico sobre Jean Rotrou* (1609-1650). Avila Senén Martin, 1946.

ESPAGNE-PORTUGAL

849. ZAMORA VICENTE (A.). — *Tirso de Molina et le Portugal.* Biblos, 1948.

ALLEMAGNE-FRANCE

850. STOCKUM (Th. C. van). — *Kleist « Amphitryon » und Rotrou « les Sosies ».* Neophilologus, XXXIV, 1950, N° 3.

FRANCE-ITALIE

851. GIDE (André). — *Diario.* Milano, Bompiani, 1950. Premier Vol., 1889-1913, 420 p. - Deuxième Vol., 1914-1924, 620 p.

852. MOLIERE. — *L'Avaro.* Trad. U. DETTORE. Milano, Rizzoli, 1951, in-16, 91 p.

FRANCE-POLOGNE

853. WIERZBICKA (K.). — *Zycie teatralne w Warszawie za Stanislawa Augusta.* Varsovie, 1949.

La vie théâtrale à Varsovie au temps de Stanislas-Auguste.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

854. SHAKESPEARE. — *Un conte d'hiver.* Adap. de Claude-André PUGET. Paris, A. Fayard, 1951 et France-Illustration, Supplément Litt. et Théâtral, N° 78.

Voir aussi n° 687.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

855. SHAKESPEARE. — *Troilus e Cressida.* Trad. CV. LODOVICI Torino, Einaudi, 1950, in-16, 189 p.

856. — *Shakespeare degli italiani.* Torino, S.E.T., 1950, 700 p.

857. — *Teatro Elisabettiano. Raccolta di drammi.* A cura di A. ORBETELLO. T. I, LIV-934 p., T. II, XVI-873 p., Milano, Bompiani, 1951.

ITALIE-ESPAGNE

858. CONSIGLIO (C.). — *Sobre Cervantès y Ariosto.* Revista de Filologia Hispanica, Mexico, XXXIII, 1949.

ITALIE-GRANDE-BRETAGNE

859. CAPOCCI (V.). — *Genio e mestiere : Shakespeare e la Commedia dell'Arte.* Bari, 1950.

ITALIE-FRANCE

860. BOTTASSO (E.). — *La farse astigiane di Giovan Giorgio Alione e la letteratura comico-realistica francese dal Quattro al Cinquecento.* Bol. Storico-Bibliographico Subalpino, XLVII, 1949.

861. CALENDOLI (G.). — *I comici dell'arte in Francia e le origine della pantomima moderna.* Scenario N° 12, 1951, p. 6.

862. PIRANDELLO. — *Théâtre*. T. II, trad. de B. CREMIEUX. Paris, 1951, Gallimard, in-16, 221 p.

PORTUGAL-ESPAGNE

863. VISQUEIRA BARREIRO (J.M.). — *El lusitanismo de Lope de Vega y su comedia « El Brasil Restituido »*. Coimbra, 1950.

SCANDINAVIE-ITALIE

864. OULMONT (Ch.). — *Ibsen jugé par Pirandello*. **A.N.**, Janv. 1951.

XIII

LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

865. — *L'U.F.O.L.E.A* (*Bulletin mensuel de l'Union Française des Œuvres Laïques d'Education Artistique*). N° de Juillet 1951.

Bilan de l'effort accompli par l'union dans le domaine du théâtre amateur. Tableau et répartition des 5.620 groupes affiliés.

b) Théâtre scolaire, universitaire

866. — *Dez anos de actividade do teatro dos estudantes da universidade de Coibre*. Coimbra, 1948, 40 p.

867. COHEN (Gustave). — *Les Théophiliens*. Books abroad, Univ. of Oklahoma Press, Norman, Oklaoma, U.S.A., 1951.

868. DETTAVEN (Clarence). — *A survey of the teaching of speech and play production in the secondary schools of Baltimore*. Johns Hopkins Univ., **MA,** N. Bryllion, Fagin and Francis Thompson, 1950.

c) Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

869. CALVINO (Vittorio). — *Avremo in Italia un teatro per la Gioventu ?* **S.** N° 63, p. 17.

870. DUSE (Enzo). — *Giacinto Gallina autore di comedia per fanciulli*. Scenario, N° 9, 1951.

871. LESTABLE (A.). — *Spectacles d'enfants : du gland à la marionnette*. Vers l'Education Nouvelle, N° 52.

872. LEWIS (George). — *Source book for direction of children's theatre*. Denver, **Ph.D.,** 1951 (Campton Bell).

Material functions of costumes, sets, lighting and props as they apply in productions for chidren.

XIV

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, etc...

873. — *Le cirque dans l'Univers.* N° 7, 1951.

Au sommaire : Où en sont nos chapiteaux. Cirques volants et cirques de province. Barres et barristes. Nouvelles d'Allemagne, Angleterre, Hollande, Belgique, Amérique, Australie. Nécrologie (Paul Haynon, Pinocchio, Julius Gleich, François Fratellini).

874. — *Lutto in pista : I Fratellini.* Scenario N° 13, 1951.

875. GHELDERODE (Michel de). — *Sint Antonius met Zinj Varken.* Het Poppenspel, N° 1, 1951.

876. OSKAR SEIDAT. — *Hans Sachs und seine Bühne.* Der Laienspieler, blätter für die Freunde des deutschen Laienspiel Verlages, Apr. 1951.

877. — *Perlicko, Perlacko, Fachblätter für das Puppenspiel,* publié par le Dc Hans R. PURSCHKE, Frankfurt/Main. Deuxième Année, N° 2.

878. — *Puppenspieler in Kassel.* Neue Bürcher Nachrichten, 46 Jahrgang, N° 220, Blatt, Zurich.

879. SMASEK (Emil). — *Het Poppenspiel in Slovenië.* Het Poppenspiel, N° 2, 1951.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS

a) **Musique**

880. BOAS (F.). — *Songs and lyrics from english masques and lights operas.* Londres, Harrap, 184 × 120, 172 p.

881. SCHULER (Ernst August). — *Die Musik der Osterfeiern, Osterspielen und Passionem des Mittelalters.* Thèse Lettres, Bâle, 1951, 401 p.

882. VON WALD (Mary Barbara). — *The use of music and spectacle in early nineteenth century melodrama.* Catholic Univ. of America, **MA,** June 1950 (Leo Brady).

883. BRAGAGLIA (A.G.). — *Origini della tarantella.* Scenario N° 12, 1951, ill., p. 39.

b) **Danse**

884. RICHEY (Dorothy). — *The dance in Elizabethan drama and the problems of its staging.* Univ. of Northwestern, **Ph.D.,** June 1950 (Lee Mitchell).

885. SWINSON (Cyril). — *Dancers and critics.* London A and C. Black.

Voir aussi n° 658.

c) Arts plastiques

886. FARNOL (Barry). — *An iconographical study of styles of acting beginning with the greeks.* Carnegie Tech., **M.F.A.,** June 1951 (Lawrence Carra).

887. JOURDAIN (Francis). — *Toulouse-Lautrec.* Paris, Braun et C[ie], 32 p., 24 pl., 155 × 205.

Voir aussi n° 642.

d) Cinéma

888. — *Almanach du cinéma* 1951. Genève Edit. Echos, 1951, 176 p.

889. ARISTARCO (Guido). — *L'arte del film. Antologia storico-critica.* Milano-Roma, Bompiani, 1950, 270 p.

890. BALAZZ (Bela). — *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst.* Wien, Globus-Verlag, 1949, 347 p.

891. COCTEAU (Jean). — *Entretiens autour du cinématographe,* recueillis par André FRAIGNEAU. Paris, Encyclopédie du Cinéma, N° 2, A. Bonne, 1951.

892. FERIO. — *Teatro e cinema* (1936-1949). Lisbonne, S.N.I., 1950, 141 p.

893. GAUPP (Charles). — *The dramaturgy of cinema adaptations of stage plays.* Iowa, June 1950 (John Ross Winnie).

894. LOW (Rachael). — *A history of the British Film,* 1914-1918. London, Allen and Unwin, 1950, 333 p.

895. PIGGI (Battista). — *Quando cinema e teatro si danno la mano.* Scenario N° 12, 1951, p. 47.

896. VINCENT (Carl). — *Storia del cinema.* Roma, Garzanti, in-4°, 502 p., 473 ill.

e) Radio et télévision

897. EGGER (R.). — *Theatre et radio.* **E.,** Juin 1951, p. 283.

898. GREGORY (Thomas). — *Theatre techniques in acting for television.* Iowa, **M.F.A.,** August 1950 (E.C. Mabie).

899. LONGWITH (Jean). — *Theatre techniques in directing for television.* Ibid.

900. McKUNE (Lawrence). — *Theatre techniques in writing for television.* Ibid., June 1950.

901. TULCHIN (Harold). — *Theatre techniques in cinematography for television.* Ibid., August 1950.

XVI

LA LANGUE DRAMATIQUE

902. MARASSO (A.). — *Cervantès.* Buenos Aires, 1947.

Etude des racines gréco-latines.

903. NARDIN (Pierre). — *Jules Renard et son théâtre : étude de style.* **Fr.R.,** Vol. XXIV, N° 5, Ap. 1951, **C.R.**

XVII

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

904. GASSNER (John). — *Shaw as drama critic.* Theatre Arts, May 1951.

905. GRAPPIN (Pierre). — *Gerstenberg, critique d'Homère et de Shakespeare.* **E.G.** N° 2, 1951.

Voir aussi n° 679.

XVIII

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

906. BIAMONTA (S.G). — *La rivista non vuole né rinnovarsi né morire.* Scenario, N° 13, 1951.

907. FOSCA (François). — *Les représentations de mystères à Coventry, York et Chester.* **T.G.,** 6 Juillet 1951.

908. MARTINS (M.). — *Teatro sagrado na nossa idade-média.* Broteria, Lisbonne, Fév. 1950.

909. PANDOLFI (Vito). — *Quale il senso delle « sacre rappresentazzioni » di oggi.* **S.,** N° 62.

910. WALKER (Roy). — *The mystery plays.* Theatre Newsletter, 7 Juillet 1951, Vol. 6, N° 126.

911. KING (Leroy E.). — *Epic Theatre: A study of modern concepts as reflected in the work of B. Brecht and others.* Univ. of Southern California, **MA,** June 1950 (James H. Butler).

b) Personnages

912. BERGAMIN (José). — *Moralidad y misterio de Don Juan.* Rev. de la Fac. de Humanidades y Ciencias, Montevideo, T. IV, N° 5, p. 99.

913. HESSE (E.W.). — *Catalogo bibliografico de Tirso de Molina.* XVII, public. de la Rev. Estudios, Madrid, 1950.

Bibliographie sur Don Juan.

914. HAMAR (Clifford). — *Evolution of the concept of « hero » in American drama* 1850-1900. Stanford Univ., **Ph.D.** (Hubert Heffner and Normann Philbrick).

915. IHRIG (Grace Pauline). — *Heroines in french drama of the romantic period* (1829-1848). Oxford University Press, 1951.

916. LANDFIELD (Jerome). — *Joan of Arc in American drama* (1798-1947). Stanford Univ., **Ph. D.** (Hubert Heffner and Normann Philbrick).

917. MANN (A.). — *The riddle of Mephistopheles.* Germanic Review, XXIV, 4, 49.

918. PETTIT (Paul B.). — *The important american dramatic types to 1900 : a study of the yankee, negro, indian and frontierman.* Cornell Univ. **Ph.D.,** Spring 1949 (A. M. Drummond).

919. STIRLING (Brendts). — *The populace in Shakespeare.* Columbia (Cumberledge), 1949.

c) Thèmes

920. KITTLE (Dale). — *The use of insanity as a dramatic device by elizabethan dramatists.* Univ. of Florida, **MA** (James H. Butler).

921. MALKIEVICZ-STRZALKOWA (M.). — *La question des sources dans la tragi-comédie de Lope de Vega « Elrey sin reino ».* Polska Akademia Umigetnosci, Archivum Neophilologicum, III, 2, Cracovie 1950.

922. VILANOVA (A.). — *Erasmo y Cervantès.* Barcelone 1949.

Le thème de la folie.

923. *El tema del gran Teatro del Mundo.* Bol. de la Real Acad. de Buenas Letras de Barcelona, XXIII.



CHRONOLOGIE
DES
SPECTACLES



Date. Lieu. Etablissement. *Titre de l'œuvre.* Genre (P. : Pièce; Com. : Comédie; Dr. : Drame; Tr. : Tragédie; Vaud. : Vaudeville; R. : Revue; Sp. : Spectacle; Op. : Opéra; Opér. : Opérette). AUTEUR. MUSICIEN. Metteur en scène, Décorateur-costumier. Interprète (Nom du personnage).

FEVRIER-AVRIL 1951

FEVRIER

1. — **Huchette.** — *Mr. Bob'le,* P. 3 a. Georges SCHEHADE. Maurice Ohana, Georges Vitaly, Dora Maar ; avec Monique Delaroche Corinne), Jacqueline Maillan (Fifine, et la mère Alexandrine), Monique Nicolas (Ficelle), R.-J. Chauffard (Mr. Bob'le), Jacques Fabbri (Arnold), Paul Gay (Juan, Soubise et Modeste Luc), Lucien Hubert (L'Instituteur, le Commandant), Jacques Jouanneau (Frédéric, Niphon, Alexandre), Jean Laugier (le maréchal-ferrant), François Martin (Michel et Pétrole), Michel Michalon (le métropolite, le facteur), Georges Vitaly (José Marco et le médecin-chef), Lucien Chatillon (le petit Blaise).

2. — **Aux Deux Anes.** — *Monsieur Bénin s'affranchit.* Fantaisie. René PAUL et Robert ROCCA. Avec Champi, René Paul, Christiane Lauray, Geneviève Badin, Joan Daniell, Saint-Sernin, Jean Poiret.

2. — **Comédie-Française, Salle Luxembourg.** — *Mademoiselle de la Seiglière.* Com. 4 a., Jules SANDEAU (Reprise). Avec Denis d'Inès (Marquis de la Seiglière), Georges Chamarat (des Tournelles), André Falcon (Bernard Stampley), Pierre Gallon (Vaubert), Maurice Porterat (Jasmin), Germaine Rouer (la Baronne de Vaubert), Yvonne Gaudeau (Hélène).

L'Indigent. Charles VILDRAC. P. 1. a. (Création à la C.F.). Avec Georges Chamarat (Toussaint), Georges Vitray (Thibaut), Gisèle Casadesus (Marie). Mise en scène : G. Chamarat.

7. — **Variétés.** — *Mister Roberts.* Com. 2 a. 12 tab. Thomas EGGEN et Joshua LOGAN, adapt. Marcel DUHAMEL. Claude Dauphin. Avec Claude Dauphin (Mister Roberts), Claudine Chéret (Miss Girard), Jean Brochard (le commandant), Pierre Louis (Pulver), Marcel André (le docteur), Jean Daurand, Guy Derlan, Duncan, Clarieux (hommes de l'équipage), etc...

7. — Chaillot. — *Œdipe Roi.* SOPHOCLE, adap. Jean GOUDAL. Lucienne BERNADAC. Avec Samson Fainsilber (Œdipe), Germaine Dermoz (Jocaste), André Carnège (Créon), Lupovici (Tirésias), Daniel Mendaille, Nathalie Nerval, Louis Brézé, Buthion.

6. — Verlaine. — *La Tragédie Optimiste.* 3 a. Zevodod VICHNIEWSKI. Trad. Georges et Gabriel AROUT. Déc. Berthon. Geneviève Bray (la commissaire), Marc Cassot (Alexeï), Edmond Tamiz (le commandant), Jean Violette (le meneur), Clément Harari (l'aphone).

8. — Comédie-Française, Salle Richelieu. — *Chacun sa vérité.* Parabole 3 a. Luigi PIRANDELLO, trad. Benjamin CREMIEUX. Charles Dullin. (Reprise). Jean Debucourt (Lambert Laudisi), Jean Meyer (Sirelli), Jean Davy (le préfet), Fernand Ledoux (Ponza), Le Marchand, Le Goff, Louis Eymond (Centuri), Jacques Eyser (Agazzi), Marchand, Berthe Bovy (Mme Frola), Andrée de Chauveron (Mme Agazzi), Jane Faber (Mme Nenni), Germaine Kerjean (Mme Cini), Hélène Bourdan (Mme Sirelli), Geneviève Martinet (Mme Ponza), Eliane Bertrand (Dina).

Le Commissaire est bon enfant. (Création à la C.F.). Com. 1 a. Georges COURTELINE et Jules LEVY. Robert Manuel. Jean Meyer (Floche), Louis Seigner (Breloc), Robert Manuel (le Commissaire), Georges Baconnet (M. Punez), J. Piat (Un Monsieur), M. Galabru (l'agent Lagrenaille), Denise Gence (Mme Floche).

11. — Antoine. — *Oncle Harry.* P. 3 a. et 6 tab. Thomas JOB, adapt. Jacques FEYDER et Marcel DUBOIS. Jean Marchat, Douking. Françoise Rosay (Mary), Jean Marchat (Oncle Harry), Marie Déa (Lucy), Annie Cariel (Hester), Marthe Bezanzon (Betty), Bernard Farrel (Jenkins), Laurence Bianchini (Nana), Jacques Sarthou (Georges), Jean Daguerre, Marcel Magnat, Henri Mairet, Charles Millot, Pierre Mondy, Robert Moor.

11. — Atelier. — *Colombe.* Com. 4 a. Jean ANOUILH, André Barsacq. Danièle Delorme (Colombe), Yves Robert (Julien), Gabrielle Fontan (Mme Georges, l'habilleuse), Marie Ventura (Mme Alexandra), Jacques Dufilho (La Surette), José Quaglio (Armand), Marcel Pérès (Desfournettes), Maurice Jacquemont (Poète-Chéri), Paul Oettly (Du Bartas), Henry Djanik (le Coiffeur), Jacques Rispal (le Pédicure), Georges Norel et Charles Nugue (les Machinistes).

16. — Gramont. — *Boby Bonheur.* Com. 3 a. Guy ROTTER, Michele Verly. Micheline Francey (Aurore), Santa-Relly (Boby), Jacques Emmanuel (Tiburce), Jacques-Henri Duval (Fabien), Michèle Verly (Caroline).

16. — Casino Montparnasse. — *Oscar.* Opér. 2 a. et 10 tab. Jean MANCE et Jean AIREL. Roger DUMAS. Roger Lacoste (Oscar), France Aubert, Georges Cécil, Andrée Vavon, Canap, Jean Davan, Noël Langer, Colette Nys.

16. — Théâtre de Paris. — *Le Sabre de mon Père.* Com. 3 a. Roger VITRAC. Pierre Dux, Félix Labisse, Rosine Delamare. Avec Sophie Desmarets (Françoise Dujardin), Pierre Dux (Edouard

Dujardin), Noël Roquevert (Boussu), Charles Dechamps (Docteur Laborderie), René Génin (Pierril), Janine Liezer (Isabelle), Claire Gérard (Adélaïde Poinsot), Marcelle Arnold (Flore Médard), Geneviève Berney (Diane Condé), Luce Clament (Clémence), Max Palenc (Pierre Martignac), Jean Lagache (Albert Feuillade), Anne Vitrac (Nini), Serge Lecointe (Simon), Jean-Jacques Duverger (Popaul).

20. — **Théâtre de Poche.** — *Les Assassins.* P. 1 a. Max FRANTEL. Ratib. Avec Jean Marcellot, Gamil Ratib.

La Leçon. P. 1 a. Eugène IONESCO. Cuvelier, J. Marivaux. Avec Rosette Zuchelli, Marcel Cuvelier.

21. — **La Bruyère.** — *Dugudu.* Sp. 2 parties. Robert Dhéry. Textes André FREDERIQUE. Gérard CALVI. Avec Robert Dhery, Colette Brosset, Rosine Luguet, Robert Destain, Roger Saget, Jean Richard, Nita Saint-Peyron, Michel Serrault, Yvette Dolvia, Guy Perrault.

22. — **Noctambules.** — *Tête de Linotte.* Com.-Vaud. 3 a. Edmond GONDINET et Théodore BARRIERE. Roger Paschel, Alfred Abondance, Yves Faucheur. Avec Jean Mauvais (Champanet), Isabelle Lobbe (Cécile), Roger Paschel (Jules Carpiquel), Irène Rosey (Justine), Michel Beaumont (Joseph), Jean Jacmar (Grimoine), Anita Brethon (Elmire), Christine Vernet (le trottin), Janine Denayer (Olympia), Jean Lucky (Don Stephano Ruy Gomar), Fiamma Walter (Céleste).

22. — **Sarah-Bernhardt.** — *Le Procès de Mary Dugan.* P. 3 a. BAYARD-VEILER, adpt. Me Henry TORRES. A.-M. Julien. Ginette Leclerc (Mary Dugan), Jacques Varennes (l'avocat général), François Maistre (Jimmy Dugan), Jean Poe (West), Alain Nobis (Hunt), Raoul Dany (le capitaine Prige), Raymonde Devarennes (Gertrude Rike), Marcelle Duval (Marie Ducrot).

22. — **Théâtre Agnès Capri.** — *Les Pélicans,* Spectacle-Comédie. Textes de Prosper MERIMEE, Raymond RADIGUET, Erik SATIE, Jean TARDIEU, Agnès CAPRI et Michelle LAHAYE. Musique : Erik SATIE, Darius MILHAUD, Jacques IBERT, Francis POULENC, CLIQUET-PLEYEL. Mise en scène : Jacques Charon. Chorégraphie : J. Etcheverry. Décors et costumes : Suzanne Reymond et Raymond Faure. Avec Jean Ozenne, Raymond Faure, Alain Quercy, Gilbert Gallois, Agnès Capri, Michelle Lahaye, Ann Karoos et Renée Passeur.

23. — **Potinière** — *Finie la Comédie* P. 3 a. René JOLIVET. Jacques-Henri Duval. Yves Deniaud (Léo Carmona), Nelly Wick (Nitcha Wassilieff), François Patrice (Alain), Anouk Ferjac (Simone), Pierre Flourens (Hopkins), Jean Degraves (Cardissou), J.-P. Lorrain (Bildrac), Philippe Grey (André Martin), Paul Denneville (le voisin), Thérèse Dulac (la voisine), Toni Grand (le concierge), Jacques Michaëlli (le cambrioleur), Gromoff (le maquilleur).

23 — **Opéra-Comique.** — *Les femmes de bonne humeur.* Ballet 1 a. d'après GOLDONI. D. SCARLATTI, orchestré par V. TOMASINI, Chorégraphie Léonide Massine. Avec Christiane Vaussard, Constantin Tcherkas, Michel Rayne, Michel Gevel.

26. — Athénée. — Le Grenier de Toulouse (Centre Dramatique du Sud-Ouest). Du 26-2 au 7-3 : *L'Assemblée des Femmes.* ARISTOPHANE. JEF DE MUREL. Adapt. et Mise en scène Maurice Sarrazin. Pierre Lafitte. Avec Claude Gerval (Le batteur), Pierre Taverna (L'annoncier), Pierre Mirat (Le contradicteur), Simone Turck (Praxagora), Simone Pascal (La jeune fille), Noëlle Veriac (Chérétadè), Jacqueline Orel (La servante), Jacqueline Casa (Sostratè), Jean Bousquet (Blépyros), Gustave Lacoste (Un voisin), Pierre Mirat (Chrémès), Claude Gerval (Premier esclave), Gérard Drouin (Deuxième esclave), Louis Granville (L'homme incivil), André Thorent (La vieille), Maurice Germain (Le jeune homme).

et *Les Fourberies de Scapin.* MOLIERE. JEF DE MUREL, Maurice Sarrazin, Pierre Lafitte. Avec Maurice Germain (Octave), Pierre Mirat (Sylvestre), Daniel Sorano (Scapin), Simone Pascal (Hyacinte), Gustave Lacoste (Argante), Jean Bousquet (Géronte), André Thorent (Léandre), Louis Granville (Carle), Jacqueline Dufranne (Zerbinette), Jacqueline Orel (Nérine).

Du 8 au 18-3 : *Le Dépit Amoureux,* Com. 5 a. MOLIERE. Maurice Sarrazin, Pierre Laffitte, Maurice Germain. Daniel Sorano (Mascarille), Simone Turck (Ascagne), André Thorent (Valère), Maurice Germain (Eraste), Pierre Mirat (Gros-René), Jacqueline Dufranne (Marinette), Sylvine Delannoy (Frosine), Jean Bousquet (Albert), Louis Granville (Métaphraste), Gustave Lacoste (Polydore), Jacqueline Jehanneuf (Lucile), Maurice Sarrazin (La Rapière).

26 — Palais-Royal. — *Occupe-toi d'mon minimum.* Com.-Vaud. 3 a. Paul VAN STALLE. Jean de Létraz. Daniel Clérice (Séraphin), Jacques Tarride (Edouard Joubert), Noëlle Norman (Daphné), Nathalie Nattier (Mercédès), Christiane Sertilange (Colette), Simone Max (Hortensia), Jean-Pierre Vaguer (Octave).

26. — Opéra. — *La Travatia.* Reprise pour le cinquantenaire de Verdi. Op. 4 a. d'ap. Alexandre DUMAS. VERDI. Chef d'orch. Louis Fourestier. Déc. Moulène, d'ap. maquettes M. Erté. Mise en scène Max de Rieux. Solange Delmas (Violetta), Bonny-Pellieux (Clara), A. Couvidoux (Annette), Libero di Luca (Rodolphe), René Bianco (d'Orbel), C. Rouquetty (Letorière), André Philippe (Dr. Germont), Mlle Guillot, M. Duprez. Danses réglées par M. Aveline.

MARS

3. — Théâtre des Champs-Elysées. — Opéra de Vienne. 3 et 5/3 : *Fidélio.* BEETHOVEN. Avec Torsten Ralf, Christl Goltz, Hilde Guden, Ludwig Weber, Josef Hermann. 6/3 : *Les Noces de Figaro.* Op. MOZART. Avec Eric Junz, Maria Reining, Hilde Guden. Dir. Karl Boehm. 4 et 7/3 : Orchestre Philharmonique de Vienne.

3. — Comédie-Française, Salle Luxembourg. *Le Dindon.* P. 3 a. Georges FEYDEAU. Jean Meyer, Suzanne Lalique. Création à la C.F. Jean Meyer (Vatelin), Louis Seigner (Pinchard), Jacques Charon (Pontagnac), Robert Manuel (Soldignac), Fernand Ledoux (Jérôme), Vadet (Marco Béhar), Robert Hirsch (Redillon), Teddy Bilis, Galabru, J.-P. Roussillon, Gisèle Casadesus (Lucienne Vatelin), Yvonne Gaudeau (Clotilde Pontagnac), A. de Chauveron (Mme Pinchard), Denise Noël (Maggy Soldignac), Marie Sabouret (Armandine), Jeanne Moreau.

5. — Etoile. — Récital Yves MONTAND. Avec Bob CASTELLA et son ensemble et le guitariste Henri CROLLA.

5. — The Center Theatre.. — (Centre Dramatique des Etudiants et Artistes américains). 5 au 10 mars : *Yes is for a very young man.* Gertrude STEIN. *Westwind.* Peter ROSS. Mise en scène Kip Gaylor.

7. — Œuvre. — Les mardis. Compagnie Harth et J. Le Poulain : *Magie rouge.* Farce en 2 parties. Michel de GHELDERODE. Jean Le Poulain (Hiéronymus), Claude Gensac (Sibylla), Pierre Mondy (le moine), Jean Danet (Armador), Julien Guiomar (Romulus), Paul Préboit, Jacques Pierre.

8. — Sarah Bernhardt. Matinées classiques. Les Comédiens de Paris : 8/3 *Andromaque.* RACINE. 15/3 et 5/4 *Polyeucte.* CORNEILLE. 12 et 19/4 *Phèdre.* RACINE. Avec Jacqueline Morane, Nathalie Nerval, Tania Balachova, Chaumette, Jean Hervé. 26/4 et 3/5 *Les Fourberies de Scapin.* MOLIERE. Avec Nicoletti, François Maistre, A.-M. Julien, et *Le Legs.* MARIVAUX.

9. — Studio des Champs-Elysées. — Spectacle de pantomines Marcel MARCEAU. *La Foire. Le Manteau,* de GOGOL. *Moriana et Galvan,* romancero espagnol adapté par Alexandre ARNOUX.

10. — Opéra-Comique. — *Il était un petit navire.* Satire lyrique 3 tab. Henri JEANSON. Germaine TAILLEFERRE. Louis Musy. Chef d'orch. Pierre Dervaux. Denise Duval (Valentine), Jean Giraudeau (Valentin), Emile Rousseau (Victor), M. Legouhy (Mme Victor), René Herent (Frédéric), Paul Payen (Féréol), G. Chellet (Angélique), S. Rallier (Florine). Danses Mlles Lyna, Gauchas, MM. M. Riche, J. Chaurond.

10. — Edouard VII. — *Tapage Nocturne.* Com. 2 a. Marc-Gilbert SAUVAGEON. Jean Wall. René Moulaert. Suzy Prim (Maria Varescot), Jean Wall (Legrand), Yves Vincent (Frank Varescot), Denise Clair (Sylvie Varescot), Mona Doll (Gertrude Varescot), Christiane Lenier (Caroline Pelletier), Camille Corney (Armand Varescot), Suzanne Grey (Estelle), Raymond Girard (Gilbert Sauvin), Pierrette Simonet (Isabelle Sauvin), René Blancard (Frédéric Varescot).

10. — A. B. C. — *La P'tite Lili.* Com. Mus. 2 a. Marcel ACHARD. Marguerite MONNOT. Raymond Rouleau. Lila de Nobili. Edith Piaf, Robert Lamoureux, Praline, Eddy Constantine, Howard Vernon, Marcelle Praince, Robert Dalban, Maurice Nasil, Katherine Kath, Huguette Faget, Nora Coste, Edith Fontaine, Ketty Albertini, Edith Jablan, Micheline Cévennes, Flora

Corre, Geneviève Parmentier, Annie Puck, Joëlle Robin, Dangelys, Bugette, Rollis, Polage, Germond, Kéryse, Janlac.

10. — **Théâtre Maxa.** — *Fleurs Chaudes.* P. exotique 5 a. Van den ECKAUT. Maurice Lagrenée. Avec Maxa, Jeanne Hardeyn, Sophie Caral, Nic-Nisoa, Yan Corday, Daguenet, Jean-Louis Prouxel, Dalten, Pommery, Touvenot.

11. — **Vieux-Colombier.** — *L'Obstacle.* P. 5 a. Yves BRAINVILLE. Mise en scène de l'auteur. Colette Prévot. Avec Jacques Butin, Zanie Campan, Marc Cassot, Denys Julien, Marie-Louise Godart, Frédérique Hébrard, Leone Laisner, Philippe Moreau, Giani, Pierre Peloux, Dominique Rozan, Louis Velle, Jacques Verrières, Jean Violette.

14. — **Comédie-Française, Salle Luxembourg.** — *Madame Sans Gêne.* Com. 4 a. Victorien SARDOU et Emile MOREAU. (Reprise). Denis d'Inès (Fouché), Robert Manuel (Despréaux), Jean Davy (Maréchal Lefebvre), P.-E. Deiber (Neipperg), Raoul Henry (Roustan), Georges Vitray (Savary), G. Baconnet (Cop), Jacques Servière (Jasmin), Marchand Vibert, Henri Rollan (Napoléon), Galabru, Guiraud, Roussillon, Béatrice Bretty (Catherine), Louise Conte (Princesse Elisa), Lise Delamare (la Reine Caroline), Maria Fromet (Toinon), Nivette, Duc, Engel.

14. — **Huchette.** — *Edmée.* Com.-farce 3 a. P. A. BREAL. Georges Vitaly, J.-P. Gronier, Claude Gensac (Edmée), Nicole Jonesco (la tante Léontine), Jacques Fabbri (Théodore), Lucien Hubert (Pelure), Jacques Jouanneau (le Gendarme Philogène), Xavier Renoult (le docteur), Jacques Grello (Léon).

16. — **Antoine.** — *L'amour ! toujours l'amour !* Com. 3 a. Jacques VILFRID et Jean GIRAULT. Pierre Mondy. E. et J. Bertin. Vanna Urbino (Anita), Philippe Nicaud (Claude), Jean Valmence (Franck), Jean Lefebvre (Jacques), Fulbert Janin (Jean), Michel Dancourt (Pierre).

16. — **Bouffes-Parisiens.** — Représentations officielles du Théâtre Royal du Parc de Bruxelles. *Corps et Ames.* P. 4 a. Maxence VAN DER MEERSCH. Marcel Rayne. Walter Boogaerts et Laverdet. Marcel Rayne (Professeur Doutreval), Viviane Chantel (Fabienne Doutreval), Charles Gontier (Guerran), André Bernier (Vallorge), Louis Verlant (Groix), Eric Pradier (Regnoult), Paul Riga (Géraudin), Germaine Lacroix (Mariette Doutreval), Marcel Assil (Michel Doutreval), Janine Valette (Evelyne Goyens), Jean Musin (Mimile), Pierre Gilmar (un étudiant), Paul Clairy (un étudiant), André Debaar (un fou).

16. — **Studio Champs-Elysées.** — *Oncle Vania.* A.-P. TCHEKHOV, adapt. G. et L. PITOEFF, G. Pitoëff. Avec Alice Reichen, Etienne Bierry, Nadia Pitoëff, Genica Athanasiou, Sacha Pitoëff, Carmen Momplet, Jacques Jeannet, André Lacombe, Henry Gaultier.

20. — **Athénée.** — Centre dramatique de l'Est. 20/3 au 1/4 : *Les Centaures.* Dr. 3 a. et 7 tabl. Max CAMPSERVEUX. JO FOLLIET. André Clavé. Francine Galliard-Risler. Pierre Viala (Jean Poltrot, sieur de Méré), François Darbon (Coligny),

Vanderic (Anne de Montmorency), Robert Porte (Duc de Guise), Paula Regier (la mère de Poltrot), Hélène Gerber (Duchesse de Guise), Charles Lavialle (Jean de Parthenay), Georges Pierre, Aloys Muller, Dominique Destré, Julien Verdier, Michel Aumont, Jean Gosselin, Christian Chambrun, Yves Bureau, Marcel Bever, D. Burgère, J.-C. Gerber. 2 au 15/4 : *Il est minuit, Docteur Schweitzer.* P. 2 a., Gilbert CESBRON. François Darbon. Bernard Brévent. Geymond Vital (le docteur Schweitzer), Marie Laurence (l'infirmière Marie), Pierre Nègre (le commandant Lieuvin), François Darbon (le Gouverneur Leblanc), Vandéric (le Père Charles de Ferrier), Henry Taï (un Petit Noir).

22. — **Casino de Paris.** — *Gay Paris, la Revue Libertine.* Production Henri VARNA. Mus. Vincent SCOTTO, Henri POUSSIGUE, Ted GROUYA, Maurice THIRIET, Henri SAUGUET et DAMASE. Maquettes José de Zamora. Avec Mary Meade, Jean Guélis, Janine Monin, Simone Coryn, Charles Vernier, Jean Rigody, les sœurs Romance, Guy Loyal, Maurice Derville, Bella Azara, Lionel Georges, Marcya Blugeot, Simone Claris, etc...

30. — **Salle Valhubert.** — Compagnie Dramatique « L'Equipe » (S.N.C.F.). Du 30/3 au 15/4 et du 1er au 13/5 : *Est-il bon ? Est-il méchant ?* de Denis DIDEROT, et *La Ceinture Magique,* de Jean-Baptiste ROUSSEAU. Du 17 au 29/4 : *L'Ile de la Raison ou les Petits Hommes,* de MARIVAUX,, et *La Parisienne,* de DANCOURT.

31. — Ouverture du **Théâtre Perceval** : *La Toile d'Araignée,* de Jean HERRMANN.

31. — **Gramont.** — *Mort d'un rat.* P. 3 a. Jean de HARTOG, adapt. et mise en sc. Jean Mercure. François Ganeau. Jean Mercure (Wouterson), Germaine Michel (Mme Hansen), Jandeline (Yolan), Jean Lanier (Wilts), Bernard Véron (Sanders), Mary Marquet (Van-Dam), Marcel Journet (Wolters), Jean d'Yd (Major Mast).

AVRIL

4. — **Marigny.** — *Œdipe.* André GIDE. Jean Vilar, Léon Gischia. Jean Vilar (Œdipe), Pierre Bertin (Créon), William Sabatier (Tirésias), Bernard Dhéran (Eteocle), Jean-François Calvé (Polynice), Marie-Hélène Dasté (Jocaste), Anne Carrère (Antigone), Elina Labourdette (Ismène), Régis Outin, Jean Juillard (le chœur).

Maguelone. Maurice CLAVEL. Jean-Louis Barrault (Lui), Jean Servais (le vieillard), Silvia Monfort (la jeune fille), Elina Labourdette (la gitane).

6. — **Opera.** — *Kerkeb, danseuse Berbère.* Dr. musical 1 a. Marcel SAMUEL-ROUSSEAU. Poème de Michel CARRE, d'ap. Elissa RHAIS. Chef d'orch. Louis Fourestier. Mme Géori Boué (Kerkeb), Roger Bourdin (Si-Haffid), Hélène Bouvier (Nedjma),

Marcelle Croisier (Doudja), Gisèle Desmoutiers (Henna), Suzanne Chauvelot (Fatima), Habib Benglia (Knetj). Reprise de *L'Enlèvement au Sérail.* Op.-bouffe 3 a. d'après BRETZENER et STEPHANIE, trad. BOSCHOT et J.-G. PROD'HOMME. Mus. W.-A. MOZART. Solange Delmas (Constance), Libero di Luca (Belmont), Nadine Renaux (Blondine), Jean Giraudeau (Pedrille), Henri Médus (Osmin), Michel Roux (Selim).

6. — Ambigu. — *Autrefois j'avais des moustaches.* Com. 3 a. Robert DE THIAC. Marie Valsamaki. Mme Valsamaki (Valentine), Gabriello (Désiré), Henri Giquel (Paul), Régine (Riva), A. Rieux (l'ordonnateur), Raymond Maurel (M. de Courtebranche).

7. — Théâtre de Paris. — *Guillaume le Confident.* Com. 3 a. Gabriel AROUT et Jean LOCHER. Pierre Dux. Suzanne Reymond. Pierre Dux (Guillaume), Claude Génia (Elisabeth), Robert Murzeau (Georges), Jacqueline Gauthier (Catherine).

10. — Œuvre. — Mardis de l'Œuvre. Compagnie des Mascarilles. 10, 17 et 24/4 : *Antigone,* de Jean COCTEAU, et *L'Amour Médecin,* de MOLIERE.

13. — Comédie Champs-Elysées. — *Le Roi de la fête.* Com. 3 a. Claude-André PUGET. Claude Sainval. Francine Galliard-Risler. Françoise Christophe (la Reine), Michel Vitold (Philippe de Halden), Jean Martinelli. (le Roi), André Fouché (Kalenberg), Denise Provence (Wanda), J.-P. Moulinot (Vitzthum), Jacques Derives (le baladin), Paul Mercey (Zwirbi), Roger Lauran, Jean Vallienne.

13. — Empire. — 13/4 au 14/5. *Grand Ballet du Marquis de Cuevas.* 2 créations : *Le Bal des jeunes filles* (réglé par John THURAS), *La Femme Muette,* d'ap. Anatole FRANCE, chorégr. Antonia Ecobo, réglée par Georges Skibine. *Le Moulin enchanté. Le Divertissement. Le Lac aux Cygnes.* Avec Georges Skibine, Serge Golovine, Georges Zoritch, Josseline Volimar, Dolorès Star.

13. — Vieux Colombier. — *Les Princes du sang.* P. 3 a. Jean-François NOEL. Raymond Hermantier. Avec Daniel Ivernel (Montmorency), Muriel Chaney (Marie-Félice), Raymond Danjou (Gaston d'Orléans), Raymond Hermantier (Cardinal de Richelieu), René Arrieu (Mirepoix), Charles Charras, Pierre Garin, Jean Allain (le Père Joseph).

15. — Studio Champs-Elysées. — Pour 2 représentations. *Juana de Granada ou la fille de Don Juan.* Mme Brice HILAIRE. Maurice FOURET. Raymond Girard, André Hofer. Avec Simone Cendrez, Francine Allard, Anne Ellina, Raoul Guillet, Pierre Hamel, Claude Arlay, Gaston Vallia.

17. — Noctambules. — *Survivre.* 3 a. Michel PHILIPPOT. Emile Dars. Avec Ludmilla Pitoëff (Charlotte Bronte), Pierre Gay (Arthur Nicolls), Françoise Morhange (Ellen), Emile Dars (le père Brontë), Svetlana Pitoëff (la jeune fille), Jean Mauvais (Brown), Robert Le Béal (Smith), Alice Reichen (Tabby).

18. — Hébertot. — *Rome n'est plus dans Rome.* P. 5 a. Gabriel MARCEL. Jean Vernier, Montcorbier. Avec Pierre Moncor-

bier (Ulrich Steinbock), Marguerite Cavadaski (Esther Peyrolle), Geneviève Auger (Renée Laumière), Jean Deschamps (Pascal Laumière), Jean Muselli (Marc André), Marcel Josz (Robert Velars), Robert Decombe (Chèvremont), René Sauvaire (Carlos), Pepita Jimenez (Inès), Lefèvre-Bel (Padre Ricardo), Guy Kerner (le Moine).

18. — **Théâtre du Quartier Latin.** — *Treize Pièces à Louer.* Spec. Michel de Ré. Collabor. Billetdoux, Pierre Devaux, Guillaume Hanoteau, Stève Passeur, Jean Tardieu : *Ce que parler veut dire*, Jean TARDIEU, *L'Ecole des Femmes*, Pierre DEVAUX, *La Vue Noire*, Guillaume HANOTEAU, *Réflexion faite*, Stève PASSEUR, *La Maison des Confidences*, Henri DUVERNOIS. Avec Amédée, Barbara Laage, Jean Marsan, Annette Moran, Colette Cotti, Isabelle Courteil, Pascal Mazzotti et Michel de Ré. Mus. Pierre Delvincourt.

18. — **Théâtre de Poche.** — *Mort au comptant.* Jean-Charles PICHON. P. 3 a. Avec Marie-France Rivière, Bernard Imbaud, Marcel Cuvelier, Rosette Zuchelli, Roger Bertrand, Gamil Ratib.

21. — **Apollo.** — *Huturatu.* Com. gaie 3 a. Robert DURRAN et J. J. VAROUJEAN. Jerry MENGO, Raymond Raynal. Avec Rognoni (Zed), Maurice Regamey (Gille), Jean-Marc Tennberg (Apacsa), Eliane Monceau (Annie), Françoise Fergusson (Marguerite), Raymond Raynal (Lamour).

22. — **Chaillot.** — Reprise *Monna Vanna.* P. 3 a. MAETERLINCK. Avec Pierre Magnier (Marco Colonna), Robert Vidalin (Guido Colonna), Jacques Soiret (Prinzivalle), Nathalie Nerval (Giovanna, Monna Vanna), Louis Brezé, Arria, Hubert Buthion, Jean Cabanis.

23. — **Saint-Georges.** — *Cucendron ou la pure Agathe.* Com. 3 a. Robert FAVART, d'ap. une idée de Mme Tinayre-Broders. Christian Gérard, Martine et J.-D. Malclès. Avec Blanchette Brunoy (Agathe), Jeanne Cerval (Jerry), Jacqueline Jehanneuf (Marie-Ange), Michel Bouquet (Bob), Robert Lombard (Lucien), Georgé (Grand-Père), Pierre Aniel (Babouche).

23. — **Madeleine.** — *Le Rayon des jouets.* Com. 3 a. Jacques DEVAL. Déc. Wakhevitch, exécuté par Deshays. Claude Dauphin (Raoul Sautelle), Charles Dechamps (Marc Trémois), Palau (Firmin), Emile Drain (Dr Mouliès), Brigitte Auber (Daphné), Catherine Fonteney (Armance Baudoyer), Gaby Bruyère (Fabienne Souspir).

24. — **Théâtre Michel.** *L'Ecole des Hommes.* P. 2 a. et 11 tabl. Jean Pierre GIRAUDOUX. Henri SAUGUET. Véra Korène, Lila de Nobili. Avec Suzy Solidor (Alix), Jeanine Crispin (Aymée), Madeleine Lambert (Sabine), Michel François (François), Yvette Etiévant (Clara), Françoise Spira (Jeannine), Françoise Milcent (Lucie), Gisèle André (Isabelle), Renée Albouy (Josepha), Danièle Roger (Brigitte), Roland Ménard (Claude).

25. — **Opéra.** — *L'Astrologue.* Création, ballet 3 tabl. Argument et musique Henry BARRAUD, Serge Lifar. *Shéhérazade* (création à l'Opéra). Ballet 1 a. RIMSKY-KORSAKOV, chorégraphie d'ap. Fokine, réglée par Serge Lifar et Nicolas Zvereff.

Micheline Bardin (Zobaïde), Alex Kalioujny (le nègre favori), MM. Legrand, Efimoff, Jamet, Mlles Madeleine Lafon, Denise Bourgeois, Paulette Dynalix.

26. — Athénée. — ... *Nous étions trois...* P. 3 a. Jean SARMENT. Jean Sarment. Avec Marguerite Valmond (Elle), Jean Sarment (Lui), Raoul Marco (Marcelin Hogier), Gina Niclos (L'Aubergiste), Edith Saylor (La petite Serveuse) et Jacques Dumesnil (L'Epicier de Chemillé).

26. — Comédie-Française - Salle Richelieu. — Reprise de *La Reine Morte.* Dr. 3 a. et 5 tabl. Henry de MONTHERLANT. Pierre Dux. R. Oudot. Avec MM. Jean Yonnel (le Roi Ferrante), Maurice Escande (Cœlho), Chambreuil (le Grand Amiral), André Falcon (le Prince Don Pedro), Marcel Le Marchand (Ocayo), Paul-Emile Deiber (le lieutenant Martins), Jacques Clancy (l'Infant de Navarre), Raoul Henry (Don Eduardo), Georges Vitray (Don Cristoval), Louis Eymond (Alvar Gonçalvès); Mmes Mony Dalmès (Inès de Castro), Thérèse Marney (l'Infante de Navarre).

27. — Théâtre Fontaine. — *Popocatepelt.* Fantaisie Roger PIERRE. Jean-Pierre MOTTIER. Jean-Marc Thibault. Sketches : Au nom de Zeus, France-Uruguay, Pleure pas Jackson, Le cercle vicieux, Camille t'es un cochon, Manon-Clouzot, Trois Amours pour un petit rat, Tarzan l'Intrépide, Carte postale, Le Retour de Garroway ; Frantz, tragédien impérial, etc... Avec Jean Richard, Raymond Souplex, Claude Nicot, Jean-Claude Deret, Guy Lionel, Max Desran, Violar, Jeanine Roger, Nadine Basile, Sylvie Février, Anik Tanguy.

30. — Chaillot. — *Le triomphe du silence.* Tragédie 1 a. René BRUYEZ. (Reprise). Avec Jean-François Rémi, Jean Cabanis, Hubert Buthion, Fanny Robiane, Janine Press. *Phryné.* 1 a. André RANSAN. (Création). Avec Raoul Guillet, Anria, Jean Cabanis, Janine Favier, Jacqueline Castel, Marguerite Balza.

A.-M. PETIT.



ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 30 OCTOBRE 1951
PAR JEAN CHAFFIOTTE
71, R. BOBILLOT, PARIS

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée. Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Debureau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII[e]

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.000 Frs
MEMBRES FONDATEURS .. 1.500 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS . 3.000 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

Le Gérant: G. RUAUD